

LOS CUENTOS DE JUANA

Álvaro Cepeda

«Los cuentos de Juana» es el tercer libro del escritor barranquillero Álvaro Cepeda Samudio, publicado póstumamente en 1972 e ilustrado por el pintor Alejandro Obregón, su gran amigo. Narra las aventuras de Juana, una niña camaleónica de inteligencia feroz, que habita en simultáneo varios lugares del Caribe como Barranquilla y Ciénaga. La obra original, por sus características físicas y su diálogo entre textos e imágenes, es toda una rareza de la literatura colombiana que pocos han tenido la oportunidad de ver, pues en su momento solo se imprimieron 1000 ejemplares numerados.

Álvaro Cepeda Samudio

Los cuentos de Juana

ePub r1.0
Titivillus 13.03.2024

Título original: *Los cuentos de Juana*
Álvaro Cepeda Samudio, 1972
Ilustraciones: Álvaro Obregon

Editor digital: Titivillus
ePub base r2.1



ILUSTRÓ
ALEJANDRO OBREGÓN.

por Álvaro
Obregón

“THE ROAD OF EXCESS LEADS TO THE PALACE OF WISDOM”

El viejo Blake

Aunque por más de veinte años hemos vivido juntos; escandalizado juntos; emborrachado juntos; disparado juntos a las lechuzas y a los faroles de las escuelas de Bellas Artes; toreado juntos; cantado juntos las nanas de las garrapatas que parió la gata; construido cartillas reemplazando en las letras encerradas los cuadros coloreados de bandera colombiana por símbolos que nos permitan juntos entendernos mejor; recibido juntos más de un centenar de brechas que debieron ser cosidas por puntadas de sutura en broncas, accidentes y simples tonterías; aunque por mas de veinte años hemos cogido juntos la vida por los cachos, y si ha sido necesario también por el rabo, y la hemos tratado de agotar a patadas y a riesgo de piel sin perder nuestro infinito afán de estar vivos y juntos: a pesar de todo esto yo nunca he escrito sobre Obregón porque es el único hombre a quien confiaría mis hijos para siempre. (Lo que, sin constituir abiertamente una declaración de amor, pero sí de confianza, indica que nunca hemos enredado nuestras profesiones).

Porque Obregón tampoco me ha pintado nunca un retrato, ni nunca me ha regalado un cuadro, ni me ha ilustrado un libro. Esto de no mezclar utilitariamente nuestros oficios, nos ha permitido, creo yo, establecer un vínculo poco comprensible para la gran mayoría de sapos que brincan a nuestro alrededor (más alrededor de Obregón que del mío) que no necesita de públicas ni privadas ni periódicas reafirmaciones que lo mantengan invariable a través de tantos años y vericuetos.

Por qué salgo ahora, después de semejante explicación, y sin razón alguna, con este cuento sobre Obregón, casi traído de los pelos?

Me ha pintado un retrato?

Me ha regalado un cuadro?

Me ha ilustrado un libro?

No.

Pero hemos llegado a un acuerdo: Obregón va a escribir “Los Cuentos de Juana”, esa novela que hace diez años estoy pintando.

Para eso precisamente está la introducción: para que no lo entienda nadie.

La explicación viene en el diálogo, y para aquéllos a quienes la envidia, o la estupidez, o simplemente la ingeniería del concreto armado, no les permite encontrar la razón, voy a decírselo de una vez para ahorrarles tiempo, trabajo y bilis.

—Estamos cansados del arte que se hace hoy y que se ha hecho en toda la historia. Y esto hay que decirlo con letras, creo yo, porque Obregón ha estado siempre diciéndolo a gritos, a tremendos o románticos tramojazos de color, y ahora a rugosos volúmenes de bronce que no saben si volar solos o volver a la plana quietud de los lienzos, las paredes, los cartones, o las maderas.

Y nadie parece haberlo oído.

Vamos a ver si ahora, usando otros símbolos, más elementales y aparentemente más manoseados, van a oír la gran verdad de Obregón que vamos a gritar a coro, coro ensordecedor, coro costeño, coro de hombres y no de mariconcitos con pantaloncitos ajustados a entecas nalguitas bogotanas.

No vamos a hablar de su pintura ni de sus esculturas. No me interesa su oficio: eso está ahí: para verlo cada uno a su manera y cada uno puede sentir o ver o maldecir o escupir o acariciar, si quieren, su obra monumental, monstruosa, sensiblera, asombrosa, de segura y fuerte muñeca siempre, irregular como todo lo que resulta de la actitud, habilidad, curiosidad, pasión, compasión, alegría, prisa o aburrimiento frente a la vida diaria e inexorable. Llámese ese genio Pelé, Picasso, Marini, Oppenheimer, Brancusi, Van Eyk, Fellini, Vivaldi, Faulkner, Britten, García Ponce, Tolstói, Obregón, Neruda, Bacon, García Márquez o Pedro Yudez.

Pensar o sentir, repito, lo que le salga de donde quisiera salirle: la obra está ahí: desafiante, respondiendo a color, forma, línea, volumen, metal, altaneramente y por sí sola a lo que quieran decirle.

Eso de decir u opinar sobre la obra de un artista, especialmente de uno tan caótico y cósmico como Obregón, lo dejo a los parásitos

prepotentes, a los críticos, que no sé por qué cada vez que paso volando, no que leo porque hay en este mundo millones de cosas más agradables que hacer que leer a los críticos de cine, literatura o base-ball,
no sé pero siempre recuerdo aquel pedazo de Calderón que me hacían aprender en el colegio de Ciénaga, frente al Templete que hizo que Juana se pegara un tiro al recordar, justamente al salir del casamiento, que ella ya estaba rota, aquella del pobre sabio que se lamentaba porque solo hierbas tenía para comer, pero que de puro pendejo se alegró inmensamente al ver que otro sabio, más pobre que él, o más flojo, recogía las hierbas que el primero botaba ya masticadas.

Y es que el artista es ya un parásito y solo se da en las sociedades afluentes —a mayor afluencia mejor arte.


TRAMO
JA

Ahora a qué denominación de los platelmintos pertenecerán los críticos: parásitos que viven de parásitos?

—(Es una interesante especulación: a los gusanos que se comen los cadáveres qué otros gusanos se los comen a ellos? O es que se mueren de hartura?) Punto.

Y al diálogo:

—Has leído *Cien Años de Soledad*?

—Yo sí, pero Álvaro Cepeda no. Y eso me consta.

—Y te gustó?

—A mí no pero a Álvaro Cepeda sí.

—Por qué te gustó?

—Porque como no sé mucho de eso. O mejor porque como nunca tengo mucho tiempo entre el va y el viene. . . . .

—Del arte?

—No: de los viajes entre Barranquilla y Cartagena en jeeps que casi nunca pasan de Luruaco.

—Y por qué afirmas tan vehementemente que a Alvaro Cepeda sí le gustó?

—Porque es cómplice.

—Para qué sirve en este caso la complicidad? No creo que García Márquez necesite más cómplices que Faulkner y el idioma castellano, o a la visconversa.

—La complicidad, en este caso particular, significa otra cosa que la gente no sabe, ni siquiera sospecha: significa ternura, respeto, discreción a gritos, amor a rajatabla y todo lo demás que solamente está al alcance de los que viven a flor de piel.

—Entonces no es acusación, porque no te parece que todavía no es hora de comenzar a darnos trompadas. El diálogo está todavía a 16 decibeles.

—Qué es eso? Delfines debajo del agua de la Fuente de La Cibeles?

—No. Son las unidades para medir la intensidad de los sonidos. Algo así como los espectrómetros, que miden la intensidad de los colores.

—Eso es hablar de pintura: y yo de eso no hablo.

—Si te parece.

—Sí me parece: la pintura —Obregón se agacha, se humilla, se rasca la cabeza, se sopla un trago, y continúa, mejor, principia: tiene un valor silente que produce un rubor de verdes oscuros, ya que los pintores, que todavía quedamos, y creemos, somos muy pocos…

—Eso lo se.

—No interrumpas y déjame seguir porque eso precisamente es lo que hace que los reportajes de los periodistas colombianos no se los lean ni los presos: las preguntas son siempre más largas y aburridas que las respuestas. Pero en este caso el que habla soy yo y no tú.

Obregón continúa: andamos cargando, como el hombre del bacalao a cuestas de la emulsión de Scott, la futilidad de la pintura.

—Entonces tú no crees en la pintura?

—Si —No. Y déjame seguir escribiendo, porque el resto lo hacemos mal.

—Qué hacemos mal: pintar o escribir?

—Gabo me contó un día que él quería ser arquitecto, cayó en lo que no tocaba, a pesar de hacerlo muy bien. Un día me encontré contigo y me dijiste que el cuento de los soldaditos era para pintarlo (Casa Grande) (El paréntesis es de Obregón). Lo que indica que no hay que reírse demasiado en los puntos de angustia en los cuales uno es útil, sea o no lo de uno.

—Qué es utilidad? Conveniencia? Éxito? Ternura? Cuidandería? O la gran mamadera de gallo?

—Alvaro, cambiemos de puesto porque yo creo que tú oficio es pintar y el mío escribir.

—Lo que prueba que todo lo que hemos dicho toda la vida es verdad.

—Aceptado: pregunta.

—Por qué dices que la pintura no sirve?

—Porque contra lo establecido, la gente en vez de tener sensaciones pictóricas todo lo quiere en blanco y negro. No saben qué hacer con los colores.

—Pero eso no la invalida como cosa utilitaria.

—Dentro del arte, hay una pujanza que trata de convencer a la gente que uno tiene la más grande y más terrible duda: eso es humildad.

—Eso quiere decir que la gente compra el arte para compartir la duda,

es decir, como comprar bulas papales y compartir la angustia de la religión?

—Exacto: la pintura es una mística visual. Cuando a la gente le sale el hígado por los ojos compra cuadros porque es la única manera de verse las entrañas y eso es el mejor espectáculo del mundo: aunque es falso.

—Pero estamos hablando precisamente de lo que yo no quiero: de pintura. Es como meterme en los terrenos del toro y yo no soy tan pendejo como para dejar que me cojan fuera de base.

—Yo tampoco, y si quieres literatura ahí voy: en San Antonio de la Florida fui a buscar el cráneo de Goya. Y resulta que las putas de la Capilla de San Antonio de la Florida eran la Reina María Luisa y el gran cabrón del monasterio era Godoy. Y para que quede manifiesto que el arte sirve para hacer una feria, puedo afirmar que Goya inventó las fiestas de San Isidro para hacer de su pequeño invento una gran fiesta respetable.

—Pero esto no es literatura sino historia, es un cuento de Juana.

Y qué es la literatura sino la gran historia del mundo bien contada?

—Mano, te gusta escribir?

—A mí si, pero no me da la gana.

Y a ti te gusta pintar?

—A mí no, pero me da la gana

Ahora sí vamos por donde es.

—Y de la vida?

Primun Vivere y endespués philosofare Pero eso no es Griego: es Cienaguero: el que se murió se jodió.



LAS MUÑECAS QUE HACE JUANA NO TIENEN OJOS

La sala es una sala antigua de una casa antigua. En el centro una mesa larguísima que se extiende casi hasta el gran ventanal que forma el fondo de la habitación. Este ventanal es de hojas gruesas y pesadas y está cerrado, hace muchos años, con dos largas y anchas platinas de hierro aseguradas en los extremos con candados inmensos que nadie ha abierto nunca. Este ventanal da al mar.

La mitad de la pared de la derecha está ocupada por un altar de madera. Los nichos, donde deberían estar las imágenes, están apretujados de muñecas.

A la izquierda hay dos puertas: una hacia el fondo, cerca del ventanal, y la otra en el extremo opuesto. El espacio entre las dos puertas está ocupado por una vitrina en cuyos entrepaños hay retazos de tela de todos los colores; ovillos de hilo, madejas de lana y canastas de costura, y un armario ancho sobre el cual hay colocada una lámpara antigua de cristal.

Este es el único adorno de la sala.

Todos los espacios libres de las paredes están ocupadas por jaulas de madera y alambre delgado. Las jaulas están vacías.

La sala, que hace mucho tiempo debió estar amoblada, está ahora también casi vacía. Dos o tres mecedoras y dos o tres sillas cerca de la mesa grande.

Sobre la mesa se amontonan pedazos de tela y muñecas, muchas muñecas. Hay muñecas por todas partes. Pero no tiradas de cualquier manera sino cuidadosamente colocadas: en nítidos montones, o sentadas, o recostadas o paradas.

Las muñecas son de trapo, cosidas a mano, hechas de retazos de telas de colores y calidades diferentes. Pero las cabezas son todas iguales: el pelo hecho de flecos de lana amarilla y las caras aplanadas de cretona floreada: sobre la cretona están bordadas las bocas y los puntos rectos

de las narices, pero ninguna tiene ojos.

Al comenzar el diálogo, Juana, que tiene el pelo rubio y largo, amarrado en un grueso moño sobre la nuca, está de espaldas a la cámara, sentada en el extremo inmediato de la mesa y trabaja atentamente formando una cabeza de muñeca.

De las otras dos mujeres una está cosiendo una cabeza al cuerpo de una muñeca y la otra está ordenando muñecas terminadas sobre un pliego de papel grueso de envolver haciendo un paquete de muñecas.

Juana es quizás joven: las otras mujeres no tienen edad que pueda nombrarse exactamente: el tiempo se ha detenido alrededor y dentro de ellas.

A Juana no se le ve nunca de frente, siempre de espaldas: no tiene ojos.

M. —Cuántas mandamos esta vez? (Envolviendo las muñecas).

R. —Acaso importa? (Enhebrando una aguja).

M. —Una docena? O más?

R. —Una o mil: es igual (termina de enhebrar, hace nudo).

M. —Vamos a mandar una docena, así el paquete no es muy grande y Pablo tendrá más voluntad de venderlas. (Acaba de envolver el papel).

Juana.— Pablo tiene voluntad. No importa lo grande del paquete: siempre las vende.

R.— Las vende? (muy bajo, cosiendo).

Juana. —(para de moverse) Sí, las vende (pausa) no sé cómo hace, realmente no sé cómo hace, pero siempre las vende. No he llevado la cuenta pero debe haber vendido miles. Siempre me digo: voy a comenzar a llevar la cuenta de las muñecas que hacemos; por ninguna razón especial, saben?, por curiosidad, por pensar en algo, para llevar la cuenta de algo, pero me olvido. Comienzo con mucho cuidado y llego a contar seis o siete: pero luego, cuando enhebro la lana los dedos van perdiendo la memoria: es tan suave la lana; cuento perfectamente la cretona: es áspera: pero en cuanto me dedico a enhebrar la lana me distraigo y pierdo la cuenta (Martha va con el paquete a la estantería). (Pausa) Tú llevas la cuenta Martha?

M. —No Juana: para qué? (se vuelve)

Juana. —Verdad: para qué? pero Pablo si debe llevar la cuenta: No crees?

R. —Pablo sí, y yo: yo también llevo la cuenta. La he llevado todo este tiempo y la voy a seguir llevando. Aunque no sé para qué, no se para qué. Martha también debería llevarla.

Juana. —No creo que sea necesario: Pablo no nos va a engañar.

R. —No es por Pablo, es por nosotras. Para no engañarnos nosotras mismas.



M. —No sé Regina, no sé. No importa, eso no importa. (Pausa) Creo que con una docena es suficiente.

R. —Una o mil: cualquier cantidad es suficiente.

Cuándo va a ser suficiente Martha? Cuándo?

M. —No sé, Regina: no me preguntes lo que tu deberías saber ya.

R. —Es por eso que te pregunto: porque no lo sé. Porque no sé para qué continuamos (pausa). —Es tan inútil como querer clausurar el mar con esos pobres candados: está ahí Martha, está ahí.

Juana. —Sí: yo lo siento. No ahora, es cierto, es cierto, pero hay algunos días cuando lo siento y creo oír la voz del Padre cuando trataba de explicármelo, de decirme cómo era. Hoy está bravo Juana, lo oyes? Cuando el viento lo molesta, el viento sí sabes ya cómo es Juana? , cuando el viento le echa encima toda la tierra de los barrancos se pone bravo y quiere romper el malecón y meterse entre la casa, (pausa). El padre. Siempre me explicaba todas las cosas el padre.

M. —Yo también te he explicado muchas cosas Juana.

R. —Pero no todas Martha. No le has explicado todas: no le has explicado lo más importante: lo que he estado esperando todos estos años que le digas.

Juana. —No hay nada que Martha no me haya explicado. Cuando el Padre tenía que irse a La Gabriela, recuerdas? , y nos dejaba solas con Isabel, pobre Isabel que no podía con nosotras! Martha me enseñaba montones de cosas; siempre cosas, porque los ruidos, los ruidos y los olores, me los decía el Padre. Algunas veces, casi siempre, verdad Martha? , me confundía toda y los nombres se me volvían un enredo porque tú querías que aprendiera todo a la vez y todo en desorden. Pero con las telas eras diferente: siempre te gustaron las telas, Martha.

M. —Si, siempre me gustaron.

Juana.— Cuando Isabel nos vestía para dormir; dormir?, aunque el Padre ha pasado horas y horas tratando de explicármelo, no lo he comprendido nunca bien. Aún no lo comprendo. Bueno. Cuando Isabel nos ponía los camisones y el cuarto comenzaba a llenarse de aquel olor que el Padre decía: los playones Juana, están eructando los playones: te venías a mi cama y me decías: toca Juana toca, madapolán. Me envolvías en el toldillo y me decías: punto, Juana, esto es punto: está lleno de hoyitos: (pausa). Otras veces me llevabas al cuarto de los baúles, que olía aguardado, como decía el Padre, a guardado y a bolitas; las bolitas olorosas aquellas que una vez guardé con las otras que el Padre nos traía y se fueron poniendo chiquitas y más chiquitas y un día ya no estaban. Yo las tocaba todos los días y

los dedos me quedaban impregnados del olor largo rato, hasta que Isabel me encontraba y me llevaba a lavar las manos, diciendo siempre: niña, hueles otra vez a escaparate. Me llevabas a ese cuarto y me acercabas a la cara un puñado de tela suave más suave que la lana, que me gustaba mucho—, y me decías: charmé, Juana, verdad que es rico? Y luego me hacías tocar un bulto redondo y me decías: este lado es raso, chilla, y este terciopelo, pero es más rico el charmé, verdad Juana?

Algunas veces, cuando me dejaban sola con Isabel y el Padre y dejaba de oírles por mucho tiempo, antes de que ésto sucediera, siempre me buscabas y me abrazabas, lo hacías a propósito, para que yo entendiera que ibas a alguna parte, y me decías: organdí, pica, pica mucho, pero es lindo, o antes de que Isabel me llevara, invariablemente, a la sala grande y pusiera los discos en la vitrola porque "nosotras también vamos a tener baile esta noche niña", me tomabas las manos y me las frotabas sobre tu cuerpo diciéndome: satín, Juana, satín: estoy contenta: tú también, verdad?

M. —Hace tanto tiempo eso.

R. —Pero no tanto como para olvidarlo definitivamente. Para olvidar que una vez fuimos seres humanos. Que hubiéramos podido ser felices. Que todavía podríamos serlo si tuviéramos el coraje de intentarlo.

M. —Intentar qué Regina?

R. —Ser felices otra vez .

M. —Otra vez? En que hemos sido felices alguna vez?

R.— Antes de la huelga: antes de que el odio acabara con esta casa. Antes de que tú, y solamente tú, porque todo se hubiera podido arreglar de otra manera: sí, de otra manera: decidieras que para este apellido todo había terminado: que a nosotras también nos habían matado: que debíamos pagar con nuestra vida una culpa que no tenemos, (pausa) Es demasiado gratuito este sacrificio Martha.

M.— No es un sacrificio: es nuestro deber.

R. —Deber? Nuestro deber esperar la muerte entre estas cuatro paredes mientras allí está el mar, allí mismo, detrás de esa ventana endeble que tú has querido convertir en una tapia de acero que no se puede traspasar, en un símbolo de orgullo idiota, que debió acabarse con el Padre…

M. —Cuando vuelva el Padre…

R. —No Martha, tú no, tú no.

Juana. —Cuando vuelva el Padre él abrirá la ventana Regina, sólo él tiene las llaves.

R. —No Martha, tú no tienes derecho a creerlo. Juana está bien. Pero tú no. O es que de tanto repetirlo, de tanto mantener ese otro engaño has llegado a creerlo también? No puede ser Martha: yo no lo acepto: me entiendes? no te lo acepto Martha. (pausa) Mírame, o es que tú tampoco tienes…

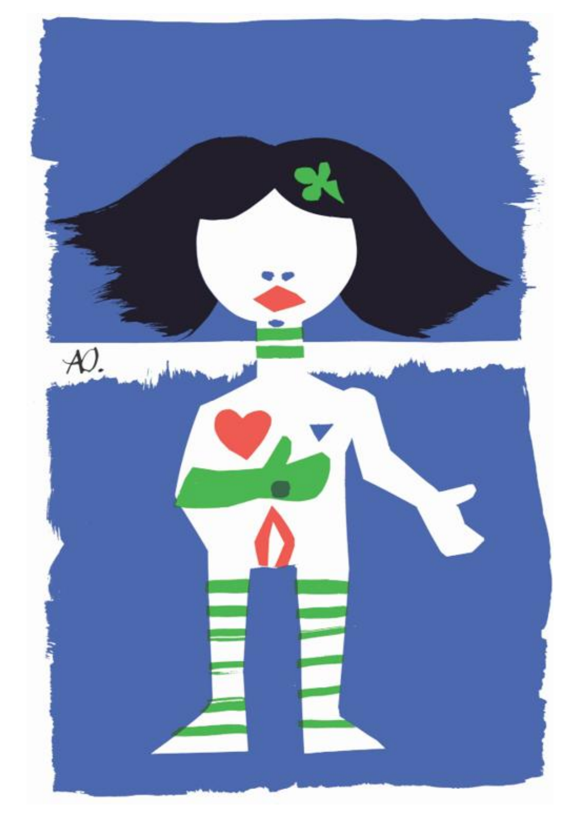
M. —Regina!

R. —Regina, yo soy Regina, Martha, no Juana.

M. —Ya Regina, ya. No es suficiente?

R. —Yo lo acepté Martha: lo he aceptado sin protestas, sin discutir tu decisión aunque no estuve de acuerdo, aunque no estoy aún de acuerdo, porque siempre pensé que si tú lo hacías, si tú decidías encerrarte dentro de este mundo absurdo, irreal, tú que de las tres eras la única que con una sola palabra hubieras podido libertarte de la promesa que le hiciste al Padre, que todavía puedes hacerlo porque Pablo esperará siempre esa palabra que ahora sé que no habrás de pronunciar nunca, lo acepté porque creí que era por amor a los dos. No sólo a Juana, sino a los dos (pausa).

Pero no para perpetuar el odio del Padre.



M. —Cállate Regina, cállate ya.

Juana. —No la regañes Martha. (pausa) Siempre te pones así cuando hay que mandar muñecas, Regina. A mí me pasa lo mismo: me duele un poco separarme de ellas. Sabes, nunca te lo he dicho pero les pongo nombres, los nombres de nosotras y el de Isabel, y cuando llega Pablo por ellas es como si nos separaran, como si nos llevara y nos repartiera entre esas gentes que no conocemos y que las compra y que no sabemos que hacen con ellas; si las tratan bien y las cuidan como las cuidamos nosotras: saber eso me alegraría; o si las dejan tiradas en un rincón y no se acuerdan de ellas, o las abandonan a sol y lluvia y las destrozan: imaginar eso me entristece, me da ese vacío en el estómago y esa falta de aire en la garganta: tristeza, como decía el Padre, eso es tristeza, Juana (pausa) Yo se Regina: yo te entiendo. Martha no. Ella se preocupa por otras cosas. Por eso te grita, (pausa) Como cuando decidió que había que vender los santos del altar y tú ibas llenando de muñecas los sitios donde estaban a medida que Pablo se los iba llevando, para que siquiera esas muñecas se quedaran con nosotras.

R. —Así Juana: la casa está llena de muñecas que se quedarán para

siempre con nosotras.

Juana. —Eso te gusta, verdad Regina?

R. —Si.

Juana. —Cuando vuelva el Padre, Regina, ya no tendremos que vender más las muñecas. Las haremos para nosotras, para quedarnos con ellas, (pausa) Tal vez ya no tendremos tiempo para hacer muñecas de trapo, la cretona es trapo también como decía Martha cuando encontrábamos una tela que raspaba la cara: todo lo que no es rico es trapo: y el Padre siempre está vestido de trapo: el peor trapo de todos porque es duro: decía siempre Martha cuando el Padre se despedía de nosotras los días que no iba a La Gabriela. Pero tócale el pecho Juana, seda. Y como yo no alcanzaba con la cara el pecho tan alto del Padre, al abrazarlo me quedaba confundida: la mitad de la cara trapo y la otra mitad seda.

R. —Cuando no iba a la Gabriela el Padre se vestía de kaki, Juana; los otros días de lino, (pausa) No le lo dijo nunca Martha?

Juana. —No.Martha nunca me decía el nombre de los trapos.

R. —Y como sabes el de la cretona entonces?

Juana. —Isabel. La noche anterior no había venido a cambiarnos para dormir y tampoco vino en la mañana a arreglarnos para el desayuno.

Cuando el Padre se sentó a la mesa y preguntó por nosotras, alguien le dijo que estábamos en el cuarto porque Isabel no había vuelto todavía y que había pasado toda la noche afuera. Cuando el Padre fue a buscarnos aún teníamos puestos los camisones. No ha venido Isabel, dijimos. El Padre contestó simplemente, y creo que casi riéndose: los carnavales, hijas, los carnavales. Ya el Padre había salido para la Gabriela cuando llegó Isabel y yo la oí que cantaba algo mientras nos vestía. Cuando me tomó en los brazos para bajarme de la cama y ponerme sobre el taburete y comenzar a vestirme, sentí en todo el cuerpo su traje áspero. Le dije: estás vestida de trapo Isabel, pero ella me contestó: de cretona, niña de cretona floreada. Yo la palpé toda, con las manos abiertas, buscando las flores, pero no las encontré.

M. —A mí nunca me has preguntado nada Juana.

R. —Cómo te iba a preguntar si nunca te quedabas con ella.

M. —Para mí fue más difícil verla crecer: era casi un martirio.

R. —Hubo muchas noches que llegué a pensar que no la querías.

M. —Que no la quería (pausa) Qué sabes tú.

Para mí todo fue muy sencillo: le dabas el cariño que te sobraba, tal vez con lástima.

R. —Con lástima no. Lástima a ella que fue siempre lo más importante en la vida del Padre?

Lástima a ella que con el solo tacto de sus dedos abatía toda la reciedumbre y fortaleza del Padre, que era más que un hombre: era una raza. Lástima a ella por quien el Padre esperaba a que todos en la casa estuvieran dormidos para llegar en silencio hasta el cuarto y pasar la noche entera frente a su cama mirándola fijamente, tratando de adivinar, con una angustia que nadie le vio jamás, que nadie siquiera fue capaz de sospechar que el Padre pudiera sentir, tratando de adivinar si ella dormía, o estaba despierta, o si soñaba y cómo serían sus sueños.

M. —Entonces era envidia, fue por envidia que te dedicaste a cuidarla tanto.

R. —No por envidia: quería que fuera igual a nosotras, eso es todo, que todas fuéramos iguales para que el cariño del Padre nos cubriera a todas.

M. —Y cuando viste que era inútil, cuando comprendiste que nunca podría ser igual a nosotras?

R. —Entonces deseé tanto ser como ella.

Juana. —Es que, sabes Regina, nunca, o casi nunca, fue necesario preguntar: el Padre parecía siempre adivinar los nombres que no sabía, o las sensaciones para las que no tenía palabras y él me buscaba las palabras para poder nombrarlo todo.

R. —Ahora comprendo; ahora comprendo, Martha

M. —Tú no comprendes nada: tú no querías al Padre.

R. —No lo quería, es cierto: yo quería a la Madre.

M. —La Madre (pausa). La Madre no es ni siquiera un recuerdo (pausa) Cómo podías quererla?

R. —Es un recuerdo. Un recuerdo que no dejó nadie, que nadie ha alentado nunca. Un recuerdo que he creado yo: que he ido formando, penosamente muchas veces, con los pedazos de recuerdos de las otras personas que la conocieron y que se han empeñado en borrar, que dirigidas por el Padre se dieron a la minuciosa tarea de desterrar de esta casa cualquier vestigio de la Madre (pausa). —He registrado cada gaveta, cada rincón, cada baúl, cada grieta de la casa, buscando a la Madre para formar su recuerdo, (pausa).

Esperé por muchos años una palabra de Isabel, pero nunca la dijo: nunca mencionó a la Madre.

Juana. —Si, sí la mencionó Regina: cuando aquella vez se me dio por abrir las jaulas de los pájaros para, sentir cómo se escapaban, aleteando, entre mis dedos, y cuando el Padre a la hora de la comida me preguntó: quieres que vuelva a llenar las jaulas de pajaritos Juana? y yo le contesté: No: esa noche Isabel se quedó un largo rato conmigo, sentada en la sillita de mimbre, al lado de mi cama y de pronto dijo: eres como tu madre, niña, igualita a tu madre.

R. —Si, así debe ser seguramente Juana.

M. —Es por eso que la quieres, porque aún la madre, la única memoria que hay de la Madre en esta casa le pertenece a ella.

R. —Si la quiero Martha (pausa) —Tú, es cierto, le has enseñado los nombres de las cosas, has guiado sus manos sobre todos los objetos de la casa pero solo de esta casa. Has limitado su vida,'primero a toda la casa y luego a este solo cuarto donde esperas que termine todo.

M. —Qué otra cosa podía hacer? Con la ida— del Padre, cómo podría protegerla en forma diferente?

R. —Dejándola vivir.

M. —Vivir, vivir. (Pausa) No recuerdas acaso cuando estábamos vivas, como tú dices: no recuerdas los regresos a la casa, los inesperados regresos que a ti te ponían furiosas: si acabamos de llegar, por qué quieres volver tan pronto, decías: y yo no podía hablar porque el llanto se tragaba las palabras: alguien, como siempre, acababa de preguntarme, con maldad, siempre con maldad, y tu hermana la menor, por qué no la trajeron? Y tu pretendes que yo deje que la maldad de la gente la mate.

R. —Digo: dejarla que ella viva. No amarrándola a este engaño, a esta mentira que un día se te va a volver real: que ya se te está volviendo real; y eso es lo que me da miedo.

M. —Ojalá; ojalá: así ya no será necesario el esfuerzo: insistir en la vuelta del Padre todos los días para que no se olvide nunca: coser esta muñecas y hacer que Pablo las recoja cada semana para justificar esta espera mientras se termina de vaciar la casa, de empeñar o de vender la última cuchara, el último vestido, la última lámpara…

R. —Y entonces qué: entonces qué Martha?

M. —Entonces sabremos.

R.— Sabremos qué: que habrán acabado con su vida y con la tuya. Yo

no cuento. Son ustedes dos: eres tú quien la está empujando, por amor, tal vez, no sé, ya no estoy segura, a una oscuridad más tremenda que la suya. Su oscuridad es suficiente luz para ella, Martha: no la acabes de cegar con tus propios ojos.

M. —No lo digas! No lo digas! No lo digas!

Juana. —Sí, sí te he preguntado Regina. No cosas, ni olores, ni sensaciones, es cierto. Pero sí te he preguntado: fuiste tú quien me enseñó mujer: me hacías poner los dedos en la cabeza y recorrer las trenzas hasta las cintas anchas de tafetán y me decías: mujer: y un día que Isabel me estaba bañando alargué las manos hasta tocarle los hombros y la fui conociendo hasta la cintura. Le dije con tanto asombro que no supo que contestarme enseguida: cuántas mujeres eres tú Isabel. Un rato después oí su voz, por primera vez triste, y como desorientada: niña, qué vamos a hacer contigo, niña, sin tu madre.

M. —Qué otra cosa puedo hacer,Regina: es como una niña pequeña.

R. —Contra ella nada.

M. —Todo lo que hagamos será contra ella.

R. —Acaso no es peor lo que estamos haciendo, lo que te estoy ayudando a hacer?

M.— Mantenerla viva es lo que estamos haciendo.

R. —No, no la estamos manteniendo viva Martha: la estamos condenando.

M. —Condenando a qué?

R. —A la peor de las muertes.

M.— La estamos salvando de la crueldad. Juana no conocerá la crueldad.

R.—Lo que estamos haciendo es más cruel: cuando se derrumbe este mundo irreal que has creado alrededor de ella, que habrá de derrumbarse Martha, será incapaz de resistir la realidad y la habrás matado en la forma más cruel.

M. —No se derrumbará.

R. —Se está derrumbando ya, y tú lo sabes.

M. —Yo lo mantendré. De alguna manera lo mantendré. R.— Cómo?

M. —No sé, ahora no sé, pero lo mantendré. No lo sabía cuando lo decidí, pero hemos vivido todos estos años en la forma que escogí. Lo

he mantenido hasta ahora y lo seguiré manteniendo.

R. —No hemos vivido: nos hemos estado muriendo. (Pausa) —Y eso es lo que me aterra: ella es la más joven. Qué va a pasar después?

M. —Nada: para ella no habrá después.

R. —Martha!

M. —Para ella no habrá después.

Regina, que ha estado cambiando de sitio las jaulas vacías, sin propósito alguno, mientras habla con Martha, se vuelve sorprendida al decir "Martha"! . No ha sido un grito, es como un gemido animal. Como algo que se sabía desde hace mucho tiempo pero que no se ha aceptado, algo que se sabe irremediable, que no se puede cambiar pero que, sin embargo, se vá a tratar de impedir aunque todo lo que se haga será inútil. Regina repite una y otra vez "Martha, Martha, Martha", como pidiendo una explicación, como haciendo una pregunta cuya respuesta se conoce demasiado bien, pero que voluntariamente no quiere aceptarse. Regina se aferra tercamente al nombre de su hermana y lo repite como tendiendo una barrera protectora, como tratando de detener a Martha, que está quieta en su mecedora, mirando inexpresivamente a Regina, con las manos inmóviles sobre una muñeca a medio hacer que descansa en sus piernas.

Regina, sin dejar de mirar a Martha y sin dejar de repetir su nombre, se acerca a Juana, la toma por los hombros y la levanta con gran ternura mientras le dice en voz muy baja, inaudible para Martha: R.—Ven. Juana, ven conmigo: vamos a abrir la ventana para que veas el mar: tú puedes verlo, sólo tú puedes verlo: solamente tú tienes ojos para verlo: tú y las muñecas.

Martha se pone de pies, camina hasta la mesa y se detiene en el sitio donde ha estado sentada Juana durante toda la acción. Regina lleva a Juana hasta el fondo de la habitación y la empuja suavemente hacia el ventanal.

R. —Abre la ventana, ábrela Juana.

Juana, vacilante, a tientas, como una ciega, recorre con las manos las platinas, los postigos, siguiendo el tacto, llega hasta los candados al extremo derecho del gran ventanal, y sin ningún esfuerzo los abre, los desengancha de las aldabas y los deja caer en el suelo. Al abrir el ventanal, sin que realmente se vea la acción de abrirla, simplemente el movimiento sugerido, la imagen desaparece de la pantalla y ésta se queda totalmente blanca unos instantes mientras irrumpe, tremendo,

el sonido del mar, del viento. La pantalla se oscurece. Al regresar la imagen el escenario es el mismo, pero ahora, al recorrer la cámara las caras de las muñecas, éstas tienen ojos: unos ojos inmensos y redondos y en todas las jaulas hay pájaros. Martha y Regina están en los mismos sitios, solamente Juana ha desaparecido.

Se abre una de las puertas y entra Pablo. Regina viene hacia él desde el fondo de la habitación: el ventanal está abierto de par en par.

R. —Ahora sí podrás vender las muñecas: todas tienen ojos.

Martha, sin ver a Pablo, sin oír a Regina, toma en sus manos la muñeca que Juana acaba de terminar y ve los dos ojos inmensos y redondos: la sostiene frente a ella y con los dedos de la mano derecha comienza un movimiento como tratando de borrarle los ojos a la muñeca. Continuando con este movimiento se sienta en el sitio que ha ocupado Juana, de espaldas a la cámara, a Regina y a Pablo. Sigue este movimiento hasta que se disuelve la imagen.

DESDE QUE COMPRO LA CERBATANA YA JUANA NO SE ABURRE LOS DOMINGOS.

Antes los domingos de Juana eran tremendos. Por más que la noche anterior se quedara despierta hasta la madrugada, hasta mucho después de que al gran pescado de neón que tenía debajo de la ventana de su cuarto le apagaban el cigarrillo del que salía, en un milagro de imaginación y cursilería, el nombre del restaurante del primer piso, despierta toda la noche del sábado con el solo propósito de no despertar el domingo sino después de que ya hubiera transcurrido la mayor parte del día, siempre llegaba la hora de levantarse y de comenzar a aburrirse.

La cerbatana la había descubierto hacía varios meses en una tienda extrañísima de la Calle de las Vacas, donde venden repuestos usados, tuercas, grifos rotos, resortes inmensos, relojes desbaratados, pedazos de tubería, tapas para todo, una escafandra de cobre y, colgada contra una pared, casi a la altura del techo, Juana vio un día la cerbatana. En la hoja volante que el dueño reparte a los transeúntes, sentado en un taburete forrado de piel sin curtir, también se anuncia “un camioncito alemán en perfecto estado”, pero no dice nada de la cerbatana. Fue preguntando por el camioncito alemán como Juana comenzó a ir a la tienda de la Calle de las Vacas. Todo lo que hay en la tienda es de metal, pero todo está muy bien pulido y cada cosa tiene amarrada una etiqueta con el precio pero sin el nombre pues la mayoría de los piñones y fierros que se amontonan en los armarios no tienen uso conocido. Juana siempre pensaba en Feliza cuando entraba a rebuscar en la tienda de la Calle de las Vacas. “Un día va a venir Feliza con su soplete y va a soldar todos estos fierros y quien sabe que va a pasar entonces”. El camioncito alemán no estaba en la tienda: nunca estaba: y Juana comenzó a pensar que no existía sino en la hoja volante de la propaganda.

Los domingos por la tarde y cuando ya no puede con el aburrimiento

Juana se sienta en el balcón. Juana vive en una casa alta y desde todas partes se ve el campo de fútbol del estadio que queda exactamente enfrente. En el piso de abajo está “El Pez que Fuma”. Hacia atrás no se puede mirar pues las veinte botellas gigantescas del inmenso aviso de Cerveza Aguila lo cubren todo. Así la sola vista que tiene Juana es el Estadio Municipal con su campo de juego lleno de parches pelados y de pedazos de grama sucia.

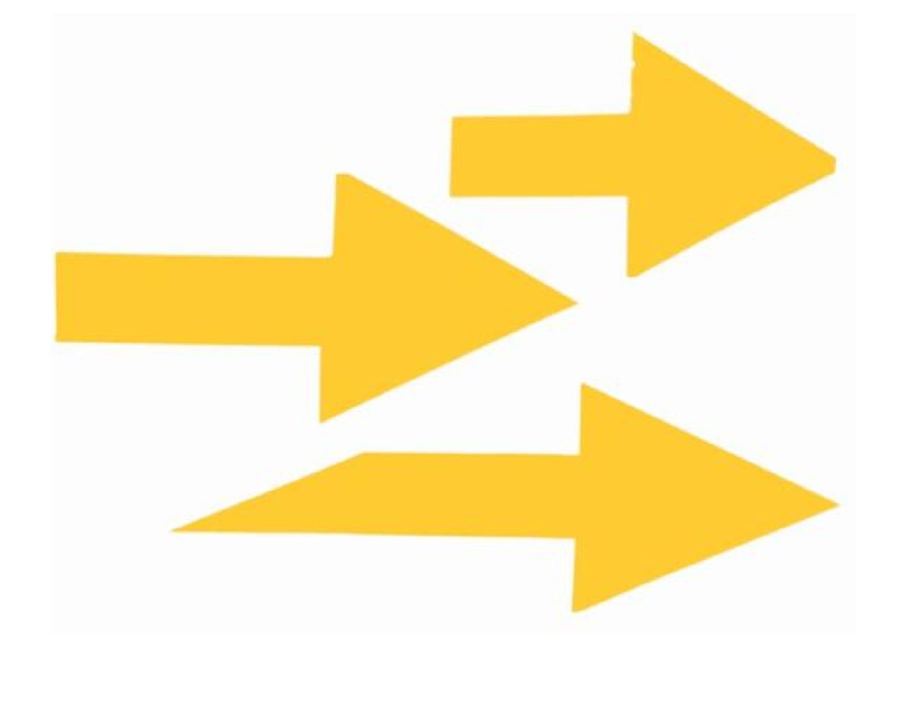
Juana sigue sentándose todos los domingos en la tarde en el balcón, frente al campo de fútbol, pero ya no se aburre. Con su cerbatana y una caja llena de dardos, que ella misma fabrica durante la semana con taquitos de madera y puntas afiladísimas de agujas de coser número 50 y que luego envenena cuidadosamente, Juana se distrae matando tres o cuatro jugadores todos los domingos. La cosa, si se piensa bien, puede resultar realmente divertida. Juana no sigue un patrón fijo para su distracción de las tardes del domingo.

Algunos domingos se le acaban los dardos durante el primer período de juego; porque hay que advertir que aunque Juana ha adquirido ya bastante práctica en el manejo de la cerbatana, son más las veces que falla que las que acierta. Otros le alcanzan hasta para apuntar a alguien del público que se amontona en las graderías, pero ésto ya es más difícil. En lo que sí procura ser constante es en apuntar siempre al jugador que avanza corriendo con el balón. Juana lo sigue con la vista y en el momento preciso sopla su dardo: el jugador cae con gran desorden, el balón sigue rodando, se suspende el juego unos minutos mientras sacan con gran aspaviento el cuerpo tendido sobre el campo, pues el equipo contrario protesta porque estorba la continuación del encuentro; la acción se reanuda y Juana se prepara para el próximo dardo.

Juana ha notado que cada domingo hay menos jugadores en los equipos.

Antes de comprar la cerbatana solían ser once de cada lado, indefectiblemente. Ahora algunas veces no hay sino ocho. También hay menos público aunque, como se ha dicho antes, es muy difícil acertar a un punto tan lejano.

De todas maneras, desde que compró la cerbatana ya Juana no se aburre los domingos.



A GARCÍA MÁRQUEZ, JUANA LE OYÓ…

A García Márquez le oyó Juana la historia del hombrecito de la lata de Avena Quáquer. García Márquez vive ahora en Barcelona y seguramente ha olvidado la historia. Lo cierto es que no la ha escrito nunca. Cuando Juana leyó *Cien Años de Soledad* pensó encontrarla allí. Pero no está en ese libro, ni en ninguno de los otros que hasta ahora ha escrito García Márquez. Cada vez que se publica una historia de García Márquez, Juana se siente a la vez desencantada y aliviada: espera siempre que aparezca el hombrecito de la lata de Avena Quáquer y teme al mismo tiempo que se cuente su historia puesto que ella ha desarrollado una complicada teoría para explicar el extraño hombrecito vestido de azul, zapatos de hebilla, pechera bordada, tricornio y amplia casaca, que sostiene en su mano derecha una lata de avena Quáquer.

Lo que llamó la atención de García Márquez cuando vio por primera vez en los potes de avena quáqueros gordiflones y sonrientes, con sus cabezas más anchas que altas, como soldados de carnaval, en los estantes del comisariato de la Compañía en Santa Marta, fue el peto: un peto duro y aplastado como de hermano cristiano. Luego, tal vez semanas más tarde cuando le compraron el vestido marinero de paño azul turquí, cuello cuadrado y pito de madera que sabía a jabón de pino, García Márquez notó los zapatos del hombrecito. “Son de marica”, pensó pues nunca había visto a nadie en Aracataca usar zapatos de charol sin cordones y con hebillas plateadas. Fue mucho tiempo después cuando descubrió asombrado que en la lata que sostiene en sus mano derecha el hombrecito de la Avena Quáquer hay otro hombrecito que también sostiene en su mano derecha otra lata de Avena Quáquer en la que aparece otro hombrecito que sostiene en su mano derecha otra lata en la que un hombrecito sostiene en su mano derecha una lata de Avena Quáquer que muestra un hombrecito sosteniendo en su mano derecha una lata en cuya etiqueta se ve claramente un hombrecito que muestra sostenida en su mano derecha

una lata de Avena Quáquer en la que se distingue, ya no muy claramente sin ayuda de una lupa, un hombrecito que sostiene en su mano derecha una lata en la que, sin duda alguna, y ya se hace necesario usar un instrumento más potente que una simple lupa, debe aparecer otro hombrecito, vestido también como el primero, que sostiene en su mano otra lata de Avena Quáquer.

García Márquez no siguió más alla del cuarto o quinto hombrecito, pero Juana lleva ya años contando los hombrecitos que se suceden uno tras otro con magnífica precisión y que van empequeñeciéndose a medida que se alejan del primer hombrecito que sostiene en su mano una lata de Avena Quáquer.



DESDE QUE COMENZARON A RECORDARLE

Desde que comenzaron a recortarle las patas a todo lo que hay en la casa ya no pasamos tantos trabajos como antes. No es que lo hubiéramos pedido nosotros, ni que nos hubiéramos quejado de la aparente inalcanzable altura que parecían tener todos los muebles. Después de tantos años se puede decir que hemos encontrado el modo de subir hasta la mesa del comedor o de llegar hasta nuestras camas o de alcanzar el álbum inmenso que está sobre el escritorio del cuarto del padre y en el cual se guarda gráfica y celosamente la historia de la familia. Subir al escritorio fue siempre lo más fácil: abrir la primera gaveta en toda su extensión, luego, montados sobre sus bordes, abrir la segunda un poco menos y luego la tercera y la cuarta y la quinta y la sexta, y así sucesivamente hasta formar como una escalera para llegar a la tabla final desde la que saltábamos, sin gran esfuerzo, a la superficie inmensa y brillante ocupada por la gran hoja de papel secante verde, libretas de cuentas, el tintero labrado y la pluma con su forro de hilos que decía de un lado "Ciénaga. Colombia" y del otro "Don J. García Correa" , y debajo del nombre, "1938". En un extremo como si no formara parte de las cosas propias del escritorio, estaba el álbum lleno de retratos de la familia. La gran mayoría amontonados entre las páginas negras y gruesas, separadas unas de otras por finísimas hojas lechosas que al mirarlas a
contra-luz
se llenaban de óvalos dentro los cuales se leía la palabra "Bremen". como si no hubieran tenido tiempo de enmarcarlos dentro de los plateados triángulos engomados. Aunque allí estaban perpetuados, a veces en actitudes más ridículas que solemnes, todos los miembros de la familia, por más que nos buscábamos entre los montones de retratos, nunca pudimos encontrar ninguno que se pareciera ni remotamente a nosotros. Por esto, y siempre con la esperanza de descubrirnos en alguno de los innumerables grupos con los cuales la familia parecía conmemorar matrimonios, fiestas, velorios y primeras comuniones, hicimos de las excursiones al escritorio una tarea

cotidiana. De esta experiencia adquirimos la práctica indispensable para que todas las otras necesarias ascensiones se nos hicieran fáciles y seguras. A la mesa del comedor nos subíamos por medio de una intrincada maniobra que nos llevaba más de media hora porque si la primera etapa era relativamente sencilla, pues para llegar hasta el asiento solo teníamos que escalar por los travesaños de las patas de las poltronas, la subida por el espaldar era casi a pulso entre los bolillos labrados verticales. Aunque a primera vista esto pueda parecer peligroso, en realidad no lo era, pues si llegábamos a resbalar, cosa que sucedía muy raras veces, rebotábamos suavemente contra la paja templada del fondo sin hacernos daño alguno. Lo más difícil siempre fue llegar hasta nuestras camas, aunque era lo más divertido pues nunca nos tomábamos el trabajo de descender desde la mesita de noche, que fue la ruta que escogimos definitivamente después de ensayar otras posibilidades, sino que desde allí nos aventábamos como desde un trampolín y caímos sobre los edredones afelpados con gran estrupicio de resortes y estremecimiento de largueros.

Aunque ahora, después de que le han recortado las patas a todos los muebles de la casa, y aún al escritorio no le han dejado sino la tabla de extensión a ras del suelo al quitarle las gavetas, es verdad que tenemos menos trabajo, también es verdad que nos divertimos menos. La culpa es, claro está, de Juana. Después de tantos años de estar haciéndolo todos los días no nos explicamos cómo pudo equivocar la distancia entre la mesa de noche y su cama. La mesa de noche separa su cama de la mía, así como la de Rebeca separa la suya de la de Isidoro, y la de Quique de la de Gabriel, y así las de todos nosotros, simétricamente dispuestas alrededor del gran salón donde dormimos. Todos saltamos y caemos perfectamente sobre nuestras camas. Algo le pasó a Juana pues yo, que duermo al lado de ella, oí primero que nadie el sonido sordo y hueco de su cuerpo al reventarse contra las baldosas verdes del piso. Por esto, por culpa de Juana, se dieron cuenta y han mandado a recortar las patas de todos los muebles de la casa.



JUANA TENÍA…

Juana tenía el pelo de oro. No rubio, o dorado, como suele decirse de los cabellos amarillos. El pelo de Juana era de oro puro y las hebras le caían gruesas, metálicas separadas, hasta un poco más abajo de los hombros.

Al principio, cuando no tenía necesidad de arreglarse mucho porque todavía era joven, y como dice Quique Scopell, “A los catorce años hasta yo estaba bueno”, el pelo de oro de Juana no presentaba un problema complicado. Los peines de carey se rompían muy frecuentemente, por lo que fue necesario conseguirle unos de aluminio, como los que usan los soldados. Cuando Juana comenzaba a peinarse el chirrido, como de checa rastrillada en cemento liso, destemplaba los dientes, pero esta pequeña molestia compensaba en mucho la constante rotura de las peinillas comunes y corrientes.

Tampoco fue cosa del otro mundo cuando Juana, imitando a sus amigas que hablaban siempre de “cortarse las puntas”, comenzó ella también a cortarse sus puntas. Como cada corte, aun cuando lo hiciese hebra o por hebra y con infinita paciencia, le dejaba las manos adoloridas y las tijeras, melladas nítidamente en simétricos bocados redondos, inservibles, Juana dejó simplemente de cortarse las puntas y dejó que el pelo le creciera libre y desatendido.

La verdad es que no le crecía abundantemente. Y cuando Juana cumplió los dieciocho años apenas le llegaba, como ya se dijo antes, hasta un poco más abajo de los hombros. Este demorarse tanto en crecerle el pelo fue, quizás, el origen de todos sus infortunios.

No era que en Ciénaga, donde cada casa tiene su albino y su cuarto tapiado del que se oyen gritos, risas desaforadas, quejidos, ruidos extraños y, a veces, hasta larguísimas y muy bien dichas recitaciones de Campo-amor, el pelo de oro de Juana fuera motivo de mucho asombro o mucha habladuría que hubiera llegado a molestarla. Ni siquiera se puede remontar lo sucedido a Juana en estas últimas semanas a los días, ya realmente lejanos, cuando los curas españoles de la Iglesia de San Juan del Córdoba descubrieron que el pelo de

Juana era verdaderamente de oro, y casi la vuelven loca: primero pidiéndole, luego rogándole y al final arrancándole mechones a la fuerza, más o menos gruesos, para que las beatas bordadoras reemplazaran el amarillo hilo brillante que usaban para rellenar los copones y los rayos que, como de un sol primitivo, se desprendían de la hostia emergente, en las estolas, los estolones, las dalmáticas, casullas, capas grandes, el manípulo y el elaborado canopeo como delantal de la puerta del sagrario. Hasta tal punto era el despilfarro de los bordados de oro que llegó un momento en que los diáconos y subdiáconos no disputaron más sobre quién debería usar qué vestidura bordada, con el hilo de oro real que, milagrosamente decían ellos, salía de la cabeza de Juana. Aún después de que no hubo ornamento, ni vestidura, ni mantel, ni siquiera el más insignificante ropón del más improvisado monaguillo que no estuviera repleto de arabescos resplandecientes, y cuando ya las misas de la iglesia de Ciénaga eran famosas porque aún los marcapáginas de los evangelios estaban bordados con hilo de oro, todavía Fray Bartolomé de las Casas insistía en que faltaban más hostias en unas servilletas inmensas que había mandado a hacer por si alguna vez llegara a Ciénaga un Cardenal.

Pero estos problemas, para fortuna de Juana,se acabaron cuando la comunidad de clérigos españoles fué reemplazada, no sin una violenta protesta de éstos que casi conviértese en sisma y que, según se asegura en los medios eclesiásticos de Ciénaga, obligó al mismo Papa a intervenir para que la feligresía no linchara a los jóvenes seminaristas, alebrestados y atrincherados en la casa cural y alimentados a tiro del Turco, quien desde el balcón del Hotel Central les lanzaba bolsas con comida y botellas de Kola Champaña. Una que otra bolsa y una que otra botella erraba la ventana a medio abrir y se estrellaba contra la pared pintada de amarillo con gran estrépito y alegría de los sitiadores que imaginaban que las viandas y las botellas eran munición de ataque, venganza musulmánica del Turco y no venta de comida a domicilio.

Olvidada la rebelión de la feligresía, tan prontamente como se había suscitado, la paz volvió a la cabellera de Juana.

(Juana recuerda ahora la historia de Thamar y Amnón, los dos hijos de David. Amnón, quien fuera asesinado días después de la violación de Thamar, su “hermana hermosa”. Asesinado por Absalom mientras estaba borracho de vino. Absalom el de la larga y bellísima cabellera, cabellera que fue la causa de su propia muerte, unos meses más tarde, cuando huyendo de Joab, quien le perseguía por haberse rebelado contra David, su padre, el cabello se lo enredó en un encino, el mulo

en que iba montado siguió corriendo y Absalom quedó colgado del árbol. Así fue encontrado por Joab. La historia, o las historias, que relata Samuel en su segundo libro se amontonaron en la cabeza de Juana. Pero lo que ella quería recordar específicamente era el versículo 15 con el que termina Samuel su cuento: "Aborrecióla luego Amnón

de tan grande aborrecimiento que el odio con que la aborreció fue mayor que el amor conque la había amado. Y díjole Amnón: "Levántate y vete"

Y este olvido llevó a otro olvido; nadie se acordó más, ni siquiera notaron la diferencia, de los ornamentos bordados con el pelo de oro de Juana. Al Altar mayor, al copón, a los monaguillos, y hasta a la mesa á la que por fin se sentó un Cardenal, volvieron los bordados del pálido amarillo de las pelotas de hilo que vendían, nítidamente arregladas en filas de seis a cada lado, dentro de las cajas grises que venían de Paris, o de Mulhouse, o de Lille, enrrolladas precariamente alrededor de dos cartoncitos negros y redondos en los cuales se veía impresa muy al borde, una cadena plateada y arriba, formando un arco gracioso "Brillante d' Alger", y luego un óvalo con una cruz en el centro, y abajo, convexamente opuesta la frase "À la Croix", y rectas, como una firma "Cartier-Bresson", "Paris", y en el centro, también en plateado, las letras D. M. C., que nadie pudo saber nunca que significaban.

Todo lo bordado en oro desapareció con la ida de los curas españoles, y aun hoy nadie recuerda ni a los unos ni a los otros)

Pero la paz no duró muchos años.

Y aquí comienza su verdadera tragedia.

Como a toda muchacha de dieciocho años a Juana le llegó el día de casarse.

En sucesión vertiginosa y en cortísimo tiempo se cumplieron los siguientes hechos: a Juana le escogieron para marido, por trabajador, serio y ambicioso, al dueño de "El Sol Sale para Todos", la única casa de empeño de Ciénaga: el marido comenzó a los pocos días a quejarse de que el pelo de Juana, duro y metálico, le molestaba para dormir; insistió, amorosamente primero, en cortárselo él mismo un poco; como era tarea difícil compró unas tijeras alemanas de jardinería que con sus hojas como pico de águila, su resorte plano y entorchado como gusano de almendro y sus mangos cerrados por un broche de presión, parecían un animal prehistórico que horrorizaba a Juana cuando al despertarse cada mañana las veía inexorablemente y listas,

sobre la mesita de noche; luego aceptó que se había equivocado y que el pelo medio corto puyaba más; y siguió cortando y cortando y cortando y cortando, hasta que la cabeza de Juana quedó igualita a un acerico punteado de pequeñísimas agujas, como de vitrola, pero doradas, o mas precisamente de puro oro; ya Juana sin pelo, el marido rehusó seguir durmiendo en la misma cama porque rozar la cabeza de Juana era herirse muy seguramente, y en esto él tenía razón; terminó yéndose con un maromero que llegó un día a Ciénaga, tendió un cable de acero entre la torre de la iglesia y el copito del Templete, y, vestido como puro maricón, atravesó varias veces la distancia caminando sobre el cable y llevando solamente un par de paraguas de colores en las manos, ante la desilusionada expectativa de las gentes que esperaban que se descoñetara contra las baldosas del atrio; y Juana, a quien todavía no le ha crecido nuevamente el pelo y que, según parece, no le volverá a crecer ya jamás, se ha ido a Barranquilla, se ha mandado a hacer una peluca que no engaña a nadie, ha puesto un bar en el que siempre está Carlos Villar Borda, quien, no se por qué, no la llama por su nombre: le dice “Copelia”.



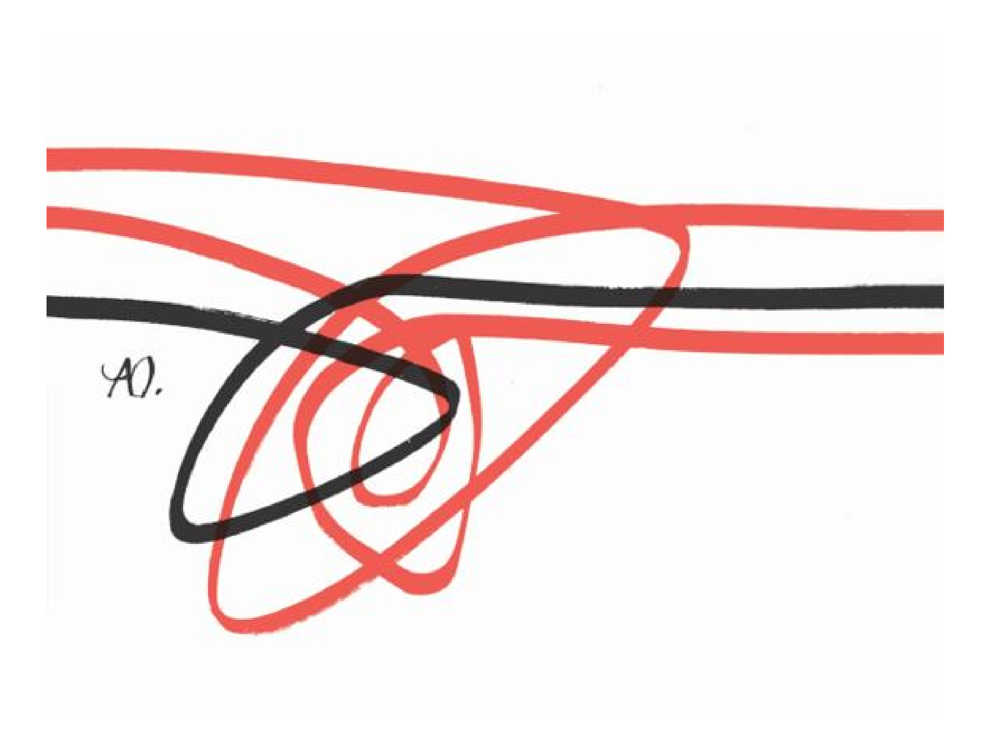


COMO ME HAN DICHO QUE…

Como me han dicho que vas a vivir en la Florida quiero que sepas que he descubierto dónde nacen los huracanes. Esta no es una teoría descabellada como la enunciada por El Senador Fuenmayor sobre el hundimiento de la Atlántida. El Senador afirma que la Atlántida descendió hacia el fondo del mar bajo el peso del sueño de millares de elefantes. Cuenta él que un día, un domingo debió ser, todos los elefantes que habitaban las llanuras de la Atlántida se quedaron dormidos de pronto y las bases del continente cedieron con gran estrépito y la Atlántida desapareció para siempre. Es por esto que desde entonces se afirma que los elefantes tienen el sueño muy pesado. Pero El Senador, por más que se ha pasado toda su vida tratando de probar esta teoría, que para mí es, como te dije antes, descabellada, no ha podido reunir los documentos necesarios para sacarla del terreno de la zoología fantástica e instalarla con todo el

peso de las verdades inmutables en la zoología aplicada.

El descubrimiento mío no tiene nada que ver con las abstrusas lucubraciones de El Senador pues yo soy corto de libros y de vista. Es simplemente el anuncio de un hecho: he descubierto, Juana, dónde nacen los huracanes: nacen en Siape.



Sobre los charcos tremendos de agua salobre y podrida por las raíces de los mangles muertos se forman círculos lilas, anaranjados, índigos, rojos o azules, según la hora y el tiempo, que van creciendo y elevándose, empujados por las miasmas que el sol de Siape desata del fondo cercano de las lagunas. Estos círculos se debaten entre sí, devorándose unos a otros, en pelea constante y despiadada para llegar primero a la región de los vientos altos y dejar de ser círculos mal-olientes y convertirse en huracanes. Por las tardes, después de todo un día de lucha, sólo quedan uno o dos ya inmensos redondones que inician su viaje, inexorablemente, hacia la Florida. Y los muertos, preguntarás tú, y los muertos de donde los sacan? De Siape también. Porque los círculos débiles que han sido derrotados quedan colgando del ojo del huracán, en perfecta jerarquía descendente, y son desparramados a lo largo de las costas de la Florida, sobre los pueblos construidos a prueba de huracanes. Y no es extraño que en algunos de esos círculos se haya ido enredado el niño que buscaba ostiones debajo de los

mangles o el borracho que perdió el camino hacia su casa. Un día de estos los verás aventados sobre una playa de la Florida, Juana.

PADRE: JOSÉ DOLORES BASTOS…

Padre: José Dolores Bastos

Madre: Venancia León

Noé León nació en Ocaña en 1907. Estudió hasta el cuarto de primaria. Vivió en su pueblo natal hasta la edad de 13 años. Luego se trasladó con sus padres a El Banco. Más tarde vivió en Gamarra y Santa Marta. De allí se vino a Barranquilla, en donde vive desde 1930.

Ocupaciones: Fue policía en Santa Marta, de 1924 a 1930. Policía también en Barranquilla, durante un año, del 30 al 31.

Desde pequeño le gustó la pintura: cuando estaba de guardia en sus años de policía, hacia bosquejos y dibujos de todo lo que veía. En los años del cuartel pintaba, con pedazos de carbón, caricaturas de sus superiores.

Desde 1931 se ha dedicado enteramente a la pintura, de tal manera que ésta ha llegado a ser su única ocupación".

Le gusta su trabajo. No cambiaría de oficio por nada del mundo. Vive humildemente, pero no le importa. La casa de vecindad donde tiene su habitación —un cuarto de madera en el patio, con una ventana, una puerta, un radio, una cama, un toldo y 17 cartones para pintar, es una especie de comunidad amable. Cuando a alguien le llega una visita, de un cuarto prestan los muebles, de otro un sofá, de otro sale una rubia rara que brinda café.

A Noé León, cuando pinta, lo rodean los chiquillos como mariposas sin dientes. De éstos alguno será pintor.

Qué aspiraciones tiene? Ninguna en particular; lo que traiga su arte al cual le debe la vida. Su mayor satisfacción ha sido la sorpresiva visita de Pepe Gómez Sicre, con sus noticias, que Noé León no entiende muy bien, de que sus cuadros están en Alemania y que de allí van quién sabe a dónde.

El patio se llenó, de pronto, de gente extraña con cámaras fotográficas, grabadoras, luces y unos tipos vestidos con pantalones estrechos, botas

y camisas negras y amarillas.

La visita de Pepe Gómez Sicre vació los cuartos de madera: Noé tu cuadro está en los museos de Alemania; aquí tienes el catálogo; ya eres casi famoso".

Noe León tomó el catálogo: un libro grueso lleno de toninas y Heno de columnas escritas en Alemán y dijo: "Aquí está mi nombre; lo demás no lo entiendo".

Y después: "Aquí dice Barranquilla". Las que lavaban dejaron de lavar; uno que martillaba un gran tablero de hojalata para hacer todavía otro cuarto más en el patio sombreado de matarratones y de cercas de cartón, dejó de martillar, porque le gritaron: "Cállate, que están grabando". Después de un rato, siguió el estrépito del carpintero: "Están grabando, y a mí que carajo me importa?".

De pronto, todos los niños tenían sus vestidos de domingo. A todos los retrataron. Y una señora, amplia, buena, trajo a sus dos nietas y también las retrataron: Dos niñas de ojos como bateas de lo grande que eran, y conversaban: "Cuchi-pa, cuchi-re cuchi-cen, cuchi-lo, cuchicos". A Noé León le gusta el trago. El que sea pintor no tiene nada que ver con esto. Si fuera policía le seguiría gustando.

Hoy tiene 61 años. Su esposa tiene 52. Está casado con Rosa Castillo hace 14 años.

La idea de que se hagan exposiciones con sus cuadros le gusta. Pero no; eso de ir a Bogotá sí no le llama la atención. Noé León es de Barranquilla y aquí se quedará. Que viajen sus cuadros.

En el tropel de la despedida Juana se quedó de última, a propósito: Noé León, rodeado de toda la vecindad, se despedía desde la puerta de zinc.

Y sin que nadie se diera cuenta le dijo a Juana: tu retrato que te lo pinte Obregón que es al único que le salen bonitas las monas.



POR DEBAJO DE ESTE AHOGADO…

Por debajo de este ahogado ha corrido mucha agua. Y por arriba también. Cuando Luis Ernesto comenzó con su tema, Obregón lo reclamó para sí. Más tarde, Gabo, al enterarse del asunto dijo categóricamente: “Como ninguno de ustedes se toma el trabajo de escribirlo, el ahogado es mío”.

Juana no entendió bien qué tenía que ver la escritura con un ahogado. Pero para esta época ya a Juana no la asombraba nada.

Mucho después se habló de filmarlo. Aquí se armó el mierdero. Angulo, Luis Vicens, Fuenmayor, Quique, andaban con el ahogado de un lado para otro. Hasta el Barón de Humboldt quiso intervenir. Cuando llegó la hora de asignar los papeles nadie aceptó hacer de ahogado. Y ahí quedó la cosa.

De todas maneras, la versión que Juana encontró en la caja fuerte donde Fray Bartolomé guardaba las ostias en la sacristía de la Iglesia de Ciénaga, no puede ser la que escribió Luis Ernesto.

Al menos las anotaciones no pueden ser de él: están en inglés. O son de Juana, o son de Fray Bartolomé.

EL AHOGADO

(Argumento para un medio metraje, original de, —tantas personas dicen haberlo contado que es mejor no poner a nadie).

Cámara en el fondo del agua.

(Ya comienzan imitando a Peter Gimbel. Con el color del agua y lo espeso del barro me pregunto qué va a hacer esa cámara en el fondo del agua. Además, con qué tiburones van a hacer Blue Water, White Death? Será con babillas).

Primera toma: el ahogado visto desde abajo, flotando. La cámara se mueve lentamente hacia la superficie, saliendo del lado de la cabeza.

(Otra vez! Por dónde andará Norma Desmond?) Primer plano de olas pequeñas que se desplazan hacia La cabeza del ahogado que se acerca

a la cámara. La mitad de la cabeza sumergida y la parte superior fuera del agua.

(Como la cocorra de un Franciscano) Primer plano de la cabeza: pelo flotando.

(La noche del cazador, la noche del cazador, la noche del cazador! Dónde estás Charles Laughton que oigo aquí tu palpitar).

Cámara el el aire —grúa, helicóptero, andamio—. (Será andamio; porque helicóptero de dónde?)

La cámara se retira bruscamente del agua y se va elevando hasta mostrar toda la laguna en una gran panorámica. El ahogado es solamente un punto en el centro, pero definido y bien perceptible. En esta toma debe mostrar la comunicación del mar con la laguna: una angosta y corta y encrestada ría; pero no la ladera del caño donde se van a desarrollar los episodios: Caño Hondo.

La cámara desciende sobre la ría para mostrar más detalladamente la entrada del mar en la laguna. Esta imagen anticipa, en cierta forma, al mostrarlo como un elemento extraño a las aguas fluviales.

(Con tal de que no ande por allí un lindo caballo blanco al galope).

Mientras la cámara desciende sobre la laguna, el ruido de un motor fuera de borda llena toda la escena; irrumpe de pronto sobre la imagen monótona del agua quieta y el ahogado flotando asolado.

Tomas de la estela, la quilla, el agua hendida, siempre con el ruido del motor dominando la escena. (Estelas, quillas, hélices, espumas; falta el ancla chapoteando. A dónde va a llegar esto?)

La imagen en esta secuencia es secundaria: el ruido es el punto importante de la narración. En ningún momento se precisan cosas: la idea es insinuar el origen del ruido; el agua rota por el empujón de la lancha, de la hélice. Esta secuencia termina con un gran plano de la estela que describe un semicírculo muy cerrado. El ruido del motor comienza a desaparecer a medida que la cresta de la estela se aplasta y se hunde. Finalizando con una toma del agua, sin mover la cámara del ángulo desde el cual se inició la secuencia, quieta, imperturbada y en silencio.

Cámara en la popa de la lancha. Tomas de brazos: actividades para rescatar el ahogado. Un brazo manco, cercenado a mitad del antebrazo, golpea frenéticamente el agua, atrayendo el ahogado hacia la lancha.

Desde arriba la cámara muestra media proa y las piernas del ahogado:

pantalones largos, chorreantes, de paño grueso y oscuro, a rayas; medias gruesas; un solo zapato, irrelevante.

El brazo manco se hunde en el agua, casi hasta el hombro, buscando, tanteando, como si tuviera ojos, la cara mirando hacia arriba, desatendida del brazo. La acción se rompe con un close-up estático de los pies del ahogado. La cámara se aleja para mostrar las piernas del ahogado que caen desconcertadas sobre la proa de la lancha

Los hombres de espaldas a la cámara, el ahogado al fondo, sobre la proa, la lancha quieta. Sigue el silencio.



—Está pipón.

—Claro, tiene la barriga llena de agua.

—No le pongas boca-abajo: no le aprietes la barriga.

—Por qué?

—Porque echa el agua por la boca y enchumba la lancha.

—Entonces le tapamos la boca y le apretamos la barriga para que eche el agua por el culo.

—Bueno.

El ruido del motor comienza otra vez: intenso, antipático, cubriéndolo todo.

La cámara dentro de la lancha, sigue la estela que ahora se abre en un amplio semicírculo.

Toma de la proa levantándose a medida que la lancha adquiere velocidad. El ruido del motor sube paralelo a la quilla hasta que la imagen se sale de foco y el ruido de audición, terminando la toma en un distorsionado close-up cuyos fragmentos de imagen y sonido ocupan todo el fotograma.

(Este se puso técnico: y cómo estamos de travellings?)

La cámara, en otra lancha, sube y baja con el movimiento del bote que avanza a toda velocidad ahora. Varias tomas que describen muy precisamente el rápido desplazamiento de la lancha.

La cámara fija: proa de la lancha entra y sale de pantalla: las piernas del ahogado bamboleándose, la proa de la lancha que cae, brusca y regularmente, casi hundiéndose en el agua que salta y moja más al ahogado. La proa de la lancha resurge y comienza a ascender: el ahogado resbala, la proa cae otra vez.

La toma se prolonga, sin cambiar de ángulo, hasta hacerse insoportablemente monótona.

(Esto sí que lo quiero ver).

En primer plano, que ocupa toda la parte superior izquierda de la pantalla, de parte de la proa de la lancha y parte de las piernas del ahogado. Al fondo se descubre la entrada a un canal quieto y, muy desenfocadas en el fondo unas casas.

Toma fija de la entrada del canal. Hacia la derecha, ahora perfectamente visibles las primeras casas. Sobre una estaca sembrada en el agua una tabla; sobre fondo blanco pintado con letras rojas se ve un letrero.

Close-up del letrero: “Velocidad Máxima 20 Km”.

(El toque localista no podía faltar).

El ruido del motor desciende bruscamente, como una trompetilla, para

recomenzar enseguida con el ronroneo acompasado de marcha lenta.

Cámara fija, frente al pueblo. Tomas desde la orilla opuesta del caño angosto. Se va descubriendo minuciosamente el caserío: una hilera de ranchos de pescadores de río a lo largo del canal. La cámara gira sobre su eje hasta mostrar las últimas casas.

Panorámica del pueblo.

Detalles del pueblo.

Actividades en el pueblo.

Las gentes van saliendo de sus ranchos y se dirigen hacia los embarcaderos, mirando curiosamente hacia la entrada del canal.

Todas estas tomas tienen como fondo el ruido bajo e invariable del motor. La lancha no se ve: se oye el ruido solamente.

Un niño tiene en las manos un gran ramo de corozos casi negros: arranca uno a uno y los va tirando al agua uno a la vez. Está sentado sobre un embarcadero: los pies apenas tocan el agua carmelita oscuro; la corriente hace un pequeño remanso al lado de este embarcadero; la cámara sigue el recorrido de los corozos que flotan y los arrastra la corriente en un movible collar recto y luego se amontonan en el remanso.

(Ofelia, Ofelia; Ofelia! Ya salió Laurence Olivier). Ruido del motor: el agua se ondula y se hincha en olas que se atropellan. Las olas dispersan los corozos amontonados.

Aparece la proa del bote, las piernas del ahogado al través, como si fueran un canalete. Se acerca lentamente hacia el desembarcadero donde está el niño. Este deja de tirar corozos al agua. La cámara detrás del niño sigue sus movimientos. Mira hacia la lancha, arranca un puñado de corozos y los tira contra el ahogado; arranca otro, y otro, y otro y repite la acción.

Close-ups de los corozos rebotando como bolas negras de ping-pong contra el zapato y las piernas del ahogado.

(Para dónde va esto, para dónde va esto?)

Corte a toma de cuatro negros que vienen corriendo hacia la cámara llevando de las andas un ataúd rústico, pintado de blanco, vacío, sin tapa.

(Aquí viene, también corriendo, el mensaje. Esta película no podrá ser mostrada en Huntsville ni con todas las influencias de Patricia Cepeda).

Los negros pasan debajo de la cámara sin detenerse en su carrera. Los sigue, sin prisa, un niño que arrastra una cuerda cuyo final no se ve.

La cámara enfoca un charco. Los negros atraviesan el charco. El chapoteo salpica de barro oscuro el ataúd. La cámara sigue enfocando el charco, ahora desordenado.

(Que traigan a Boetticher. si es que lo encuentran en México, que es quien sabe de charcos).

Los pies del niño atraviesan también el charco. Close-up de la mano que sostiene la cuerda. La cuerda atraviesa el charco.

El extremo final emerge del charco. Closc-up del gancho que arrastra la cuerda, atado al extremo.

Corte a plano general del grupo de negros que corre llevando el ataúd y del niño que los sigue arrastrando la cuerda con el gancho atado al extremo.

El grupo se detiene al llegar a un embarcadero. Ruido del motor.

Cámara a medio metro del suelo: primer plano de las piernas de los negros: al fondo pasa la proa del bote con los pies del ahogado. Las piernas horizontales del ahogado se entrecruzan al pasar con las piernas verticales de los negros. Pasa el ahogado: los negros bajan el ataúd y lo dejan en el suelo. Dos negros pasan por encima y piernas y pies se mueven hacia la izquierda, quedando el ataúd en primer plano, abandonado y vacío.

Las piernas del niño aparecen en campo; se agacha; la cámara, en alto, enfoca al niño de espaldas, acuclillado sobre el ataúd. Tira de la cuerda volviéndose apenas y tomando el extremo engancha el ataúd.

El niño pasa frente a la cámara arrastrando el ataúd: niño, cuerda, ataúd.

Toma del ataúd que se aleja.

Charco en primer plano: niño, cuerda y ataúd atraviesan el charco y se alejan.

La cámara se queda estática enfocando el agua agitada hasta que se aquieta y el ruido del motor se hace inaudible.

(No agarro el simbolismo).

Cámara detrás de una empalizada.

Dos hombres están tendiendo un chinchorro sobre la empalizada: uno de espaldas a la cámara y el otro de frente. Miran atentamente la

malla, tiran de ella con movimiento rítmicos y diestros. La cámara descubre toda la empalizada y la malla extendida.

La cámara sigue la malla explayándose sobre las varas transversales. Cuatro manos agarran puñados de chinchorro, jálan, un tramo de malla se extiende frente al campo visual. Varios planos que repiten estos movimientos.

Plano general de la empalizada. La cámara se detiene frente a otros dos hombres que al otro extremo terminan de tender el chinchorro. La cámara baja y enfoca desde abajo la malla goteando.

Ruido del motor.

Plano de los pies del ahogado. (Esto no es cine: es fetichismo).

Los hombres se detienen. Close-up de la cabeza de un hombre que gira siguiendo el recorrido de la lancha. P.P. igual al anterior, de otro de los hombres haciendo el mismo movimiento. P.P. igual de los hombres: este lleva un viejo kepis militar, verde desvaído. La secuencia de las cabezas girando termina cuando el hombre del kepis se lo quita respetuosamente al paso del ahogado y se lo cruza en el pecho. P.P. de la mano que quita el kepis.

Plano general de los hombres, de espaldas a la cámara, inmóviles, en actitudes hieráticas, como oyendo misa.

El ruido del motor se aleja.

Los hombres vuelven a su tarea de extender el chinchorro a secarse sobre la empalizada.

Corte a close-up de la nuca de una mujer que está sentada en un banco rústico y bajo.

La cámara resbala sobre el cuerpo de la mujer, manoseándola y se detiene sobre el vientre hinchado y las manos que cosen dedicadamente una camisita de niño.

(Esto se compuso: apareció el sexo).

Se oye el ruido del motor.

La mujer se pone de pies frente a la cámara. Deja la labor encima del banco y camina hacia un embarcadero. La cámara la sigue, fija, hasta que la mujer se detiene al borde del agua.

El ruido del motor se hace más intenso. Plano de los pies del ahogado.

El ruido del motor se hace más intenso, pero dentro de la misma invariable monotonía.

La mujer vista desde la lancha: quieta frente al paso de la lancha: plenamente preñada. Se pone las manos sobre el bulto de su cintura cuando aparecen los pies del ahogado y el ruido sube aún más: como si fuera a gritar, en un movimiento angustioso primero y desesperanzado luego.

El ruido se va alejando.

La mujer se vuelve y camina hacia la casa. Llega frente al banco, retoma la costura y se sienta. Pero no sigue cosiendo. Mira intensamente hacia el caño, se mira la barriga. De pronto se cubre la cara con la camisita que está cosiendo y comienza a llorar sin aspaviento, a llorar para adentro.

Corte a toma de la espadaña de una iglesia de madera a medio construir y ya con ese aspecto derrotado que adquieren aún las cosas nuevas de la gente pobre.

Un pobre gordo, el cura, vestido con una camisilla sucia: el torso y la cabeza rapada es lo único visible. Se asoma a la ventana y hace un ademán de botar el agua espumosa que llena un balde de plata abollado. (Stately, plump Buck Mulligan came from the stairhead, bringing a bowl of lather on which a mirror and a razor lay crossed, yellow dressing-gown, ungirdled, was sustained gently behind him by the wild morning air. He held the bowl aloft and intoned: Introibo ad altare Dei).

De pronto ve el bote que trae al ahogado y detiene el movimiento.

Se retira de la ventana.

(Warm sunshine merrying over the sea. The nickel-shaving bowl shone, forgotten, on the parapet. Why should I bring it down? Or leave it all day, forgotten friendship?)

Corte a proa del bote.

Corte a la fachada de la iglesia. La cámara la recorre, describiéndola y se detiene en la puerta principal.

(He went over it, held it in his hands awhile, feeling its coolness, smelling the clammy slaver of the lather in which the brush was stuck).

El cura sale precipitadamente. Lleva un sombrero de tela muy pequeño para su cabezota, y la sotana da la impresión de haber sido tirada encima de la ropa, sin cuidado y sin tiempo para abotonarla.

De espaldas al cura toma de la nuca hasta que la figura que se aleja ocupa toda la pantalla y se va empequeñeciendo hasta que se pierde

en un plano general en que aparece todo el pueblo alineado a lo largo de la ribera.

Corte al cura caminando. Lleva en la mano fuerte, velluda, un baldecito plateado dentro del cual se mueve, golpeando los bordes al ritmo del paso acelerado, un hisopo de rociar agua bendita.

Close-up del balde bamboleándose..

Cortísimo travelling que sigue el brazo balceando el baldecito como un péndulo.

La cámara sigue al cura hasta el embarcadero. Plano de los pies del ahogado pasando.

El cura lo mira. Lo sigue por un tiempo.

Luego camina hacia la cámara con una expresión de total desinterés, todavía la sotana sin abotonar.

El ruido del motor se aleja.

El cura entra en la iglesia.

Cierra la puerta ya sin prisa.

La cámara asciende lentamente hasta la ventana abierta del altillo. Aparece el cura, ya sin sotana, alza el baldecito, sosteniéndolo con una mano por el asa, saca el hisopo con la otra mano, lo pone sobre el

alféizar y bota el agua espumosa y moteada de pun ticos negros contra la cámara, coloca el hisopo dentro del balde vacío y desaparece.

(So I carried the boat of incense then at Clongowes).

El ruido del motor aumenta. Toma de la proa de la lancha levantándose al aumentar la velocidad. Tomas del agua desplazada, de la estela, de laguna con la entrada del mar al fondo. La lancha se dirige velozmente hacia la ría moviéndose violentamente al chocar contra las olas que tratan de meterse a la laguna y retroceden formando remolino espumosos. El sol está ya alto, casi es mediodía.

El ruido del motor se corta de pronto. Proa de la lancha que cae al detenerse el motor. El agua se precipita contra el espejo cuando la lancha se detiene. El ahogado atravesado, boca abajo ahora, ocupa toda la proa.

Aparece la espalda del manco que se inclina sobre el ahogado y con el ñoco lo empuja al agua. El ahogado cae al agua.

Ruido del motor, agudo primero, alejándose luégo. La cámara asciende mostrando otra vez el círculo que forma la estela de la

lancha.

La cámara desciende sobre la laguna hasta detenerse sobre la ría. El ahogado, arrastrado por la corriente, flota indeciso de un lado para otro entre las olas arremolinadas de la desembocadura. El ahogado se decide y como absorbido flota rápidamente hacia el mar. La cámara se levanta lentamente hasta la disolvencia final.

(Si yo no estuviera segura que he oído esto mucho antes de que Lamorisse hiciera Crin Blanc, hoy tendría muy malos pensamientos sobre Luis Ernesto).

SABANILLA…

Sabanilla es un pueblo fantasma, de casas abandonadas y en ruinas.

En mitad del viento que sopla incesante y quema hasta los cardones, se debaten los postigos de las ventanas, los tableros de las puertas atascadas, los barandales precarios, los peldaños de las escalerillas que conducen a las terrazas resquebrajadas, las vigas que sostienen los techos desportillados: toda la madera del pueblo se aferra como puede a los clavos que enflaquecen y se despedazan bajo el peso del salitre y de la misma madera. Por las noches, sobre todo en enero, si se pone mucha atención y el oído está entrenado para pasar sobre el ruido del viento, puede oírse cómo se desarman las obras de madera: cómo se inclina más una puerta hacia la caída, cómo cede un escalón, cómo se despatarra un caballete, o cómo se va definitivamente al suelo una baranda. Este desbaratarse de Sabanilla no es súbito. El mismo viento que lo desbarata todo parece sustentar las estructuras y complacerse en deshacerlas lentamente, sin prisa, sin afanes, sin estrépito, pero sin sosiego. A Juana, que nació en Tucson, Sabanilla le recuerda los pueblos fantasmas del oeste, tan pintorescos en las postales y en las películas.

Sabanilla es importante por tres razones: porque aquí tiene Juana una casa; porque aquí está el mar de Juana; y porque a la tía de Lucho se la comieron un día sus propios perros.

La historia es así: Lucila Ariza fue uno de los primeros pobladores de Sabanilla. Se vino de Puerto Colombia a principios del siglo cuando, según sus propias palabras, “los vaporinos convirtieron el pueblo en un burder’ Lucila Ariza vivía, en Puerto Colombia, en la Loma de la Risota, aislada un poco de la vida del puerto por lo difícil de la subida: un camino casi vertical que su marido había abierto a pico sobre la roca calichosa. Pero con la llegada de las francesas, primero las casetas de madera machiembrada que venía de Noruega y luego los salones de ladrillo y de techo de tejas rojas que traía el tren desde Barranquilla, fueron ascendiendo la loma hasta que “el burdel de Madame Fachola me quedó casi al fondo del patio; sin salir, sólo con

empinar un poco la cabeza podía ver a las putas monas, albinadas digo yo, como ranas plataneras, agachadas debajo de los trupillos". Lucila Ariza metió sus sayas de calicó, sus corpiños de percal y los retratos de San Expedito y del General Herrera en un inmenso baúl de madera labrada que tenía su nombre puesto en la tapa combada, y se vino a



Un día, no para distraerse porque no era tan bruta como para aburrirse sola, sino tal vez por una inexplicable compulsión maternal,

inexplicable en una mujer que como Lucila Ariza no había tenido hijos porque, “uno de los dos está seco”, comenzó lo de los perros. Nunca fue un plan trazado de antemano, no obedeció a una idea preconcebida que tenía su razón y que debía desarrollarse y terminar en algo. No, nada de esto. Simplemente comenzó a ir a Salgar, a Puerto Colombia, a Mallorquín y a robarse los perros. No fue muy difícil porque nadie notaba la falta de los perros flacuchentos y lucios por el sol y el salitre que desaparecían sin ningún ladrido en las primeras horas de la madrugada.

Después, sin mucho interés todavía, algún grupo de pescadores que volvía de las cienaguetas le gritaba: “robaperros” y Lucila Ariza corría hacia las lomas, seguida de sus perros.

Cuando el ferrocarril se acabó, Lucila Ariza comenzó a pasar trabajos. A su marido lo había espachurrado el tren en la Vuelta del Nisperal y mensualmente le daban en las oficinas de Puerto Colombia un sobre impreso con unos números, un dibujo de una rueda de locomotora y unos billetes dentro. Lucila Ariza tenía ya la mitad del baúl lleno de sobres vacíos. Al principio, mientras quedaban los rieles, todavía le entregaron algunos sobres más.Un día cuando llegó a la estación encontró que estaba cerrada y no había nadie ya de la compañía. Caminando sobre la carrilera, de regreso a Sabanilla, sintió que desaparecía el asomo de desasosiego que le había quitado la sed cuando vio la ventanilla cerrada. Mientras estén los rieles, pensó, tiene que haber tren. Esta idea debió ocurrírsele al mismo tiempo a muchísima gente, pues Lucila Ariza comenzó a pedir fiado en las tiendas y a esperar, todos los 30, que abrieran otra vez la ventanilla de la estación en la que le entregaban sus sobres.

Un día, ,un 30, al desembocar sobre la carrilera se dio cuenta de que se habían llevado los rieles. Las traviesas, desordenadas sobre la vía, se extendían desguarnecidas hasta la loma de Salgar, desde donde se devolvió, ya convencida de que nunca más habría tren. Hasta los clavos cabezones se los llevaron, debió pensar.

Después de este día 30 todo es suposición. Lucho dice que hasta en Salgar se oían los aullidos y que cuando él llegó ya olían. Los encontró muertos a todos. En los rincones del cuarto donde su tía se había encerrado con los perros, dice él que había pedazos de calicó y de percal, como si hubieran desgarrado la saya y el corpiño de Lucila Ariza. Ella no estaba por ninguna parte y el catre, el piso y hasta parte de las paredes parecían lamidos y casi brillaban.

Lucho vive ahora en Sabanilla, en la misma casa de Lucila Ariza: vive


solo también y tiene un perro.

CUANDO FRAY BARTOLOMÉ…

Cuando a Fray Bartolomé de las Casas y Pujol se le ocurrió lo de la charada como un medio moral, pero divertido, —porque, como les dice la Negra Eufemia a sus académicas suspirando, “lo bueno siempre jode: lo que no, lleva derecho al cielo”— para colectar fondos con que celebrar debidamente las fiestas de San Juan del Córdoba, nadie pensó, ni siquiera Juana, en las proporciones del éxito ni en lo que habría de desencadenar tan increíble idea. Aunque si se mira bien, y con algo de imparcialidad, dejando a un lado el entusiasmo casi frenético con que la población de Ciénaga acogió la charada, la idea de Fray Bartolomé lo único que tiene de original es la escogencia de los animales y el lado poético, que es innegable, porque de lo que se trata básicamente es de una lotería de animales: igual a las que venden en la librería Danón. Pero, la verdad es, por más anticlerical que sea uno, que tanto la complejidad del sistema de premios, como el sistema de metáforas para desorientar a los participantes, son de un gongorismo tan avanzado que no sería justo asimilar la charada del imaginativo franciscano a una simple lotería de cartoncitos. Basta decir, por ejemplo, que en la charada no tienen cabida los animales domésticos e inofensivos que pueblan las litografías de los juegos que vende Danón. Pero como ahora no interesa la parte filosófica de la charada sino la pragmática, lo cierto es que Juana se dedicó, bajo la constante dirección y asesoría zoológica y pictórica del Fray Bartolomé, a dibujar, en seis inmensos bastidores de cuatro por siete metros, los ciento sesenta y ocho animales necesarios para la charada. Cada animal era primero esbozado al carboncillo y coloreado luego con zapolín, que el señor Anítua suministraba por galones, hasta que quedaban muy brillantes y muy parecidos a lo que debía ser el original. (Hay una cosa que Juana nunca pudo explicarse al principio, pero que luego asoció con los animales, y era qué hacía el indio verdoso, agachado junto a una especie de lago, que sacaba agua, (o pintura?), con una concha, y que aparecía en todas las etiquetas de los potes de zapolín “Davoe”, no importa cuál fuera su color). La tarea de dibujar la réplica de cada animal en cuadrados de tela burda de

diagonal que debían medir exactamente veinte por veinte centímetros, fue menos heroica pero no menos minuciosa. Estas réplicas serían colocadas en la cajita forrada de anjeo muy tupido que se colgaba desde las primeras horas de la tarde debajo de la cúpula del templete. El anjeo dejaba ver rasgos del animal encerrado y esta era la otra forma —más perversa y nada moral, pensó Juana— de desorientar a los compradores de la charada, porque dejaba ver rasgos sí, pero no lo suficientemente claros para saber sin equivocarse de qué animal se trataba y sí lo suficientemente insinuantes para que cada uno pensara que estaba ya, después de mirar fijamente hacia arriba durante horas, hasta que se les entumecía la nuca, en el secreto de la charada de esa noche.

El lado poético corrió enteramente y sin interferencias de nadie, menos que nadie de Juana que a duras penas si entendía el más elemental español, a cargo de Fray Bartolomé. Podría pensarse, y se equivoca muy seguramente quien lo imagine, que éste hizo como Juana: escribió de una sola sentada las ciento sesenta y ocho estrofas para los ciento sesenta y ocho animales.

No. Porque, como ya se dijo, la complejidad de las metáforas, de la métrica misma, del número de versos que compone cada estrofa, hace posible que las variaciones poéticas para describir, sin nombrarlo, a cada animal sean infinitas. Y este es precisamente el régimen sobre el cual se basa la charada, que rebasa cualquier cálculo matemático de las posibilidades hasta ahora conocido: un régimen poético. “Las letras son veintiocho y los números diez”, era la sencilla explicación que daba Fray Bartolomé a Juana cuando las apuestas, cualquier noche, favorecían muy marcadamente a un animal y Juana tenía miedo que fallara el sistema y los recaudos no llegaran a ser suficientes para pagar los premios, “Son más letras que números, no te preocupes Juana”. (Aunque sí llegó un día en que todo falló: el sistema, la moral, el entretenimiento, pero por otras causas, y esto es el final de la historia que no es para ser dicho ahora).

Y Fray Bartolomé de las Casas y Pujol estaba en lo cierto.

Juana debió haberlo sabido desde la mañana misma en que se abrió la charada y el primer versito, impreso en la Tipografía El Quijote, que después no daba a basto, tanta era la demanda de hojitas, comenzó a circular por todo Ciénaga. Como la forma de jugar a la charada, sus reglas, sus premios, su modalidad de compra y de cobro, había sido explicada exhaustivamente en un bando redactado por el propio Fray Bartolomé y que se leyó en todos los barrios de Ciénaga durante una semana, no hubo, el día de la inauguración, los tropiezos y desórdenes

que siempre se registran en toda inauguración.

La primera charada fue, como todas las subsiguientes, aparentemente fácil: tan intelegible como para hacer que todo Ciénaga saliera a comprar su cuota de animales y tan elusiva como para que ante el desencanto de no haber acertado se pensara, guardando 'intacta la esperanza para la próxima noche, "pero sí yo lo sabía, estaba pintado el maldito coelocanto".

Aireado el cuello de cuarteado luto
a las alturas famélica levanta
centurias de subterránea espera
y sacia, por fin, como cualquiera
en un mismo ademán la sed y las pupilas.

La primera impresión fue realmente desconcertante. Charada en mano, paradas frente a los bastidores que habían sido colocados cada uno entre los seis tramos de columnas que forman el templete, las gentes trataban, serias y estudiosas de escudriñar el oculto aunque aparente significado de los versos. Hacer coincidir las imágenes pictóricas de Juana con la clave poética que sin consideración alguna al lenguaje y conocimientos retóricos suministraba Fray Bartolomé, no era cosa fácil. Por otra parte, la experiencia visual de la réplica encerrada en la cajita translúcida, ayuda a complicar las cosas. Los menos eruditos, quiere decir la gran mayoría, los que no habían estudiado en Bruselas, se apresuraban a comprar sus diez centavos de rinoceronte; sus veinticinco centavos de toche; sus cuarenta de mapaná; según la primera impresión, guiados más por la intuición que por el análisis.

No así el grupo de amigos del médico, que se reunían todas las noches detrás de la Casa Cural a discutir en francés las claves implícitas y esotéricas que como anatema contra herejes les lanzaba diariamente Fray Bartolomé en gongorinas estrofas. Jirafa por el cuello: seiscientos pesos. Ave por la alusión aérea: ciento cuarenta pesos de baharí. Subterránea espera: clave decisiva: quinientos pesos de topo.

Y salió, al abrir la cajita, con gran ceremonia, el morrocoyo.

De modo que la cosa era por ahí: no había trampa como se temía. En los versos estaba el secreto de la identidad de la charada.

Empero la diversidad de las apuestas desanimó un poco a Fray Bartolomé, pues la concentración en un solo animal era la mejor manera de garantizar un recaudo considerable.

Las cuatro patas

para no terrestres
menesteres,
contra-antípodas
proponen
selénicas soluciones,
y en perenne
gravitativo desafío
los desastrosos servicios
a la ambiciosa humanidad
desasosiega.

Se cambia la métrica; se descartan de plano y en un atrevido gambito las aves y engañosamente se limita la charada a los cuadrúpedos, pero se conserva la ilusoria ambigüedad misteriosa al quitarle calidad terrestre a las patas.

Se compró fuertemente por los lados de la salamanquesa, los roedores, los saurios, las iguanas y hasta las culebras marinas. Gran recaudación y ningún premio: salió el comején.

La charada siguió por largo tiempo. Pasaron las fiestas de San Juan del Córdoba, vinieron otras y siempre había un pretexto para continuar el juego. Además, las gentes ya se habían aficionado al diario batallar con la ilimitada imaginación de Fray Bartolomé, su envidiable habilidad para versificar y su dominio de la metáfora, del idioma y de la zoología. Pero se presentaron dos problemas muy serios: el primero, y más difícil, ya Don Luis de Góngora se había popularizado mucho en Ciénaga y sus alrededores y cada vez se hacía más difícil para Fray Bartolomé derrotar a los compradores: hubo noches en que sucedió, no lo que Juana temía, pero sí que los recaudos no correspondieran al esfuerzo literario de Fray Bartolomé. El otro, aunque tenía apelación pues la charada era, sin lugar a dudas muy educativa, lo creó el Obispo de Santa Marta. Eudista él, enemigo de los franciscanos, quien desde que se dio cuenta del filón descubierto por Fray Bartolomé y no habiendo en la diócesis quien pudiera montarle una aceptable imitación, resolvió elevar queja formal al Papa contra la amoralidad de la charada instaurada en Ciénaga por el franciscano libertino y hereje. Pero, como ya se dijo, este no preocupó mucho a Fray Bartolomé: era cosa de negociar en Santa Marta, o en Roma. Fueron los constantes pedidos que recibía Danón de las obras completas de Góngora, venero inagotable de charadas, lo que realmente se había vuelto preocupante. “Semanalmente se venden más de cien ejemplares”, le había comunicado conspiratorialmente el librero.

“Mientras sea la edición de lujo”, había respondido el cura. Pero cuando Callejas tuvo la desgraciada idea, tal vez alentado por las ventas para Colombia, de editar las obras completas de Góngora en rústica y en cuadernillos, como si fueran las aventuras de Sandokan, o Rocambole, o las Fábulas de Iriarte y Samaniego, que también se vendían mucho pues allí se pensó encontrar, en un comienzo, una buena clave; cuando Danón le anunció la llegada de la primera serie que, por fortuna y por desconocimiento del editor, correspondió a los romances, Fray Bartolomé comenzó a tomar medidas muy serias.

Ahora seguirán los sonetos, que es grave, pensó, pero cuando lleguen a las composiciones de arte mayor, y sobre todo a los poemas largos y, lo más peligroso, a los atribuidles, sí hay que solucionar definitivamente el problema.

Una mañana, once años después de la primera charada, y precisamente el día de San Juan del Córdoba, un 24 de Junio, como de costumbre circuló el verso de ese día:

Baste el tiempo mal gastado
que he seguido a mi pesar
tus inquietas banderas,
forajido capitán.
Perdóname señor, aquí
pues yo te perdono allá
cuatro escudos de paciencia,
diez de ventaja en el mar.
Diez años desperdicié
los mejores de mi edad
en ser labrador de aquí
a costa de mi caudal.
Como aré y sembré, cogí;
aré un alterado mar,
sembré una estéril arena,
cogí vergüenza y afán.

Si no hubiera sido día de fiesta, el alcalde y el concejo en pleno lo hubieran decretado. Lo que esperaba toda Ciénaga y sus alrededores; lo que esperaban los librepensadores que habían estudiado en Bruselas, y habían vuelto graduados y homosexuales, y que odiaban al franciscano; lo que esperaba el Obispo de Santa Marta: y sobre todo, lo que esperaba el mismo Papa Pío XII, aunque nunca lo reconoció así, había sucedido: Fray Bartolomé había cometido la primera y última pifia de su vida y la charada: ahí estaba, Luis de Góngora y Argote, un

poco mutilado y deformadas algunas palabras, es cierto, pero ahí estaba. No cabía duda: llegó el día de la gran derrota de Fray Bartolomé de las Casas y Pujol.

Todo se organizó muy bien: la idea puesta en práctica fue la de comprar grandes sumas, digamos dos mil pesos, en cada uno de los animales de cada tablero, de manera que, se pensó, no habría forma de pagar el premio. Esto, en principio y por su matemática elemental, era una estupidez. Pero, era una estupidez mayor, comentaba Juana después, porque el sistema decimal que ellos usaron para derrotar al franciscano no era el que éste empleaba, sino el alfabético. Pero cada quien con sus ideas, había dicho Bartolomé cuando Danón le fue con el chisme de lo que se había planeado y que ya se estaba poniendo en práctica pues los sacristanes habían tenido que hacer varios viajes a depositar la plata en manos de "Su Señoría", y todavía no eran las seis de la tarde.

FRAY BARTOLOMÉ FINAL…

A las ocho de la noche el gentío no cabía alrededor del templete. La misma afluencia de público hizo que no se notara la ausencia de Fray Bartolomé y de Juana, que nunca faltaron, aunque fuera un poco retirados, al ritual descendimiento de la cajita forrada de anjeo.

La cosa fue rápida: el Obispo de Santa Marta apareció como de improviso, aunque se sabe que había llegado en el Especial y estaba en casa de los Correa, esperando la hora, y él mismo quitó la cuerda que se amarraba a un gancho en una columna del templete y a cuyo extremo estaba asida la caja misteriosa que se deslizaba lentamente sobre la garrucha colgada del techo cóncavo del templete.

Bajó la caja, el Obispo la abrió: todavía se habla en Ciénaga del aspaviento; “en el coge-culo que se armó”, como lo recuerda a sus académicas la Negra Eufemia, “se malograron muchos virgos de la sociedad; al menos dijeron que había sido ese día”. La réplica que encontró el señor Obispo no correspondía a ningún animal, era la imagen, muy bien pintada, rediviva se llegó a decir, de San Juan del Córdoba.



Aun, hoy, la Gran Inquisición busca a Fray Bartolomé de las Casas y Pujol. De la CIA y de Juana, no se ha sabido nada, hasta ahora.



ÉSTA ES LA TRISTE HISTORIA…

Esta es la triste historia del esposo que se emborrachaba todas las noches porque tenía una esposa fea que a su vez tomaba Ron Blanco todo el día porque su triste historia consistía en que su marido era feo.

Así vivieron felices hasta la eternidad.

Esta es la triste historia del esposo que se emborrachaba todas las noches porque tenía una esposa fea que a su vez tomaba Ron Blanco todo el día porque su triste historia consistía en que su marido era feo.

Así vivieron felices hasta la eternidad.

Esta es la triste historia del esposo que se emborrachaba todas las noches porque tenía una esposa fea que a su vez tomaba Ron Blanco todo el día porque su triste historia consistía en que su marido era feo.

Así vivieron felices hasta la eternidad.

EN ESTE PUEBLO YA NO CANTA LA…

—En este pueblo ya no canta la lechuza, Juana.

—La lechuza no canta; no ha cantado nunca.

—Sí, la lechuza canta.

—La lechuza grazna tal vez como el cuervo, pero no canta.

—Sí canta: lo que pasa es que ya tú no tienes oídos para oírla.

—Casi todas las noches la siento pasar; oigo su ruido: como un aleteo, pero no el canto.

—No oyes el canto, Juana, porque en este pueblo ya no canta la lechuza.

—Pero sí la oigo pasar.

—Pasa todas las noches; como ha pasado siempre desde hace muchísimos años; como seguirá pasando todas las noches. Pero ya no canta.

—Como yo casi nunca duermo se perfectamente cuándo pasa. Déjame decirte cómo la oigo.

—Yo duermo menos que tú: no tienes que decirme nada.

—Primero siento como un crujido, como de barco amarrado, pero un crujido redondo, no agudo.

—Yo extraño su canto.

—Y luego como una exhalación, pero no luminosa sino oscura.

—La lechuza es blanca.

—La que yo siento es gris.

—Cuando canta es blanca.

—Entonces es por eso que yo no la oigo cantar.

—No, no es por eso.

—Pasa como una exhalación, ya te dije.

—Sí, ya me lo dijiste: pero no es eso.

—Pasa, pero no regresa. Me he quedado despierta toda la noche, hasta muy de mañana, cuando ya el calor no me deja seguir en la cama, y no la he sentido regresar.

—No regresa nunca porque no es la misma.

—No es la misma?

—No.

—Vas a decir que la lechuza que pasa todas las noches sin poder cantar, como tu dices, es siempre diferente?

—Es siempre diferente.

—Se necesitaría que hubiera millones de lechuzas.

—Hay millones de lechuzas.

—Pero no puede haber tantas. Yo la oigo pasar desde hace muchísimos años, todas las noches, inmancablemente.

—Hay tantas.

—Pero por qué no puede ser la misma?

—Porque cuando la lechuza pasa y no puede cantar, no regresa.

—Y a dónde va entonces?

—No se. Tal vez se muere.

—Se muere?

—Tal vez.

—No puede ser, no puede haber tantas lechuzas muertas: no hay un sitio donde quepan tantas lechuzas muertas. —Debe haberlo.

—Olería: olería a lechuza muerta. Hasta aquí olería a lechuza muerta.

—Puede que el sitio esté muy lejos de aquí.

—No puede estar muy lejos: mira, la lechuza pasa siempre alrededor de las dos de la mañana, y la lechuza no vuela tan rápidamente como la paloma de río, o el barraquete.

—Y eso qué tiene que ver?

—Verás: si pasa a las dos de la mañana y no vuela muy velozmente y el lugar a donde tiene que llegar es muy lejos, a la lechuza se la cogería el día.

—Y no vuela de día.

—No, no vuela: se vería.

—Podría esconderse.

—Y esperar hasta que llegue la oscuridad para seguir volando hacia el sitio donde se va a morir?

—Si.

—Es tonto. Por qué querría morirse?

—Porque no pudo cantar.

—Pero hay pueblos entre éste y el sitio a donde van las lechuzas. Por qué no canta en otro pueblo?

—No se. Lo que se, Juana, es que en este pueblo ya no canta la lechuza.



—Ya me lo dijiste. Pero no es eso: por qué todas las lechuzas que no pueden cantar en este pueblo, que tú dices que no pueden cantar y que yo digo que la lechuza no canta porque es un pájaro que no canta, como el manto güiví, que es verde cuando nace y se vuelve lindo, azul, como de pelotica de lavar, la que tiene una cabeza de indio en el

paquete, pero no canta; o como el cucarachero, que es feo y tampoco canta, porque no todos los pájaros tienen que cantar. Por qué, te pregunto, todas las lechuzas tienen que ir a morirse a un mismo sitio?



—Porque las lechuzas son como los elefantes.

—Y qué tienen que ver los elefantes con las lechuzas? —Que van a un mismo sitio a morirse.

—Supongo que no dirás ahora que los elefantes se mueren también como las lechuzas porque no pueden cantar.

—No, es diferente. Se mueren de viejos.

—Pero no cantan, no cantan como no cantan las lechuzas.

—La lechuza canta.

—No canta.

—Sí canta: lo que pasa Juana es que en este pueblo ya no canta la lechuza.

—Pero por qué? Pero por qué en este pueblo ya no canta la lechuza, si es verdad que alguna vez ha cantado? Por qué ya no canta la lechuza?

—Porque ya en este pueblo no quedan virgos. Porque desde que llegó tu abuelo a vivir en este pueblo, Juana, ya no quedan virgos. Y la lechuza solamente canta cuando hay virgos.

—Yo nunca he oído cantar a la lechuza.

MARÍA ZENOBIA SE SIENTA EN…

María Zenobia se sienta al piano en las tardes a tocar larguísimas y tristísimas cosas que ella dice son “de Chopin, de Chopin”, displicentemente, con su aspecto de señorita quedada, aún después de treinta y un años de casada y de nueve hijos.

Las tardes de María Zenobia comienzan a las once de la mañana. Cuando el ejército de muchachas, de ayas y de gobernantes, disponen por fin de la algarabía del desayuno y los peones han terminado de lavar los calambucos, de enganchar nuevamente los bueyes a las carretas, como tapizadas con inmensas hojas, desflecadas y marrones, de banano, y de ensillar sus muías y el patio de los caimitos queda en silencio, sólo entonces María Zenobia se aventura al comedor grande. Envuelta en un batón azul desvaído, vaporoso, que compró alguna vez en Bruselas, pero ya el encrestado cuello de organdí un poco mustio y las arandelas de las mangas, como de rumbera cubana, desgonzadas todas sobre las manos muy pequeñas, apenas sostenidas por tres anillos imponentes, emerge —porque esta es la palabra precisa para describir la salida de su cuarto— apartando la cortina espesa de encaje que la ha aislado desde temprano de los ruidos y de la actividad del despertar de la casa, que se prolonga hasta casi medio día.

Subrepticiamente, podría decirse, María Zenobia se sienta sola y más diminuta aún, en el único puesto que queda hecho en la mesa, a la izquierda de la cabecera y de espaldas al patio. Destapa el vaso de leche agria desatando con mucho cuidado el cáñamo que sujetaba el papel de estraza a la boca, bebe el suero que se ha acumulado sobre el coágulo blanco, brillante, que ocupa más de la mitad del vaso, y luego, con una larga y muy fina cucharita de plata, picotea tres o cuatro veces la leche endurecida. Sin esperar siquiera a que Isabel venga a recoger el resto de la vajilla y de la cubiertería, del pan, del café, de las frutas que nunca toca, se levanta y vuelve a su cuarto para iniciar el lento y acucioso proceso de prepararse para sus tardes: la escritura del diario, su correspondencia y el piano.

El diario de María Zenobia había comenzado como todos los diarios:

“en estas páginas de blancura impoluta estamparé mis más recónditos y secretos pensamientos, mis azules alegrías y mis grises tristezas” y avanzó familiarmente por entre “esta tarde me rozó, como por casualidad, pero yo me di cuenta que no era casualidad, la mano: perdóname San Juan del Córdoba!”; desembocó lloroso en el sabido “sufro, sufro, sufro”: y luego el largo y pudoroso silencio que hay en todos los diarios femeninos y que se extiende desde día siguiente de la noche de bodas hasta el segundo o tercer hijo.

El diario se reanuda dubitativo primero; inquisidor más tarde; narrativo y minucioso hasta la saciedad en un período intermedio; resignado con la resignación del “ya me nació la albina”; expectante cuando consigna que “los examino con mucho cuidado uno a uno para ver cuando va a comenzar a crecerles el pelo; no me preocupa en los varones, pero qué habré de hacer si le toca a una de las niñas; de todas maneras el cuarto del fondo ya está listo”.

Liberado por fin de estos pequeños problemas domésticos como la muerte de algunos parientes cercanos y del accidente del esposo, el diario de María Zenobia se lanza definitivamente en los últimos años por los caminos de la más fantástica imaginación y poesía. Del tomo 507, aproximadamente hasta nuestros días, el diario de María Zenobia no presenta variaciones muy significativas en la temática, aunque el mundo fantasmagórico que ha logrado crear y en el que se desenvuelve su existencia actual, es repoblado constantemente por caracteres ya conocidos, sepultados, olvidados, que resucitan inesperadamente en las más extrañas circunstancias y posiciones.

Aunque ya el cuarto del fondo está desocupado y ahora se amontonan contra sus paredes volúmenes y volúmenes del diario, que ya no caben en los dos cuartos de la esquina, adyacentes al dormitorio de María Zenobia, y la obra parece que va a ser de una importancia que todavía no puede medirse, lo que verdaderamente interesa de las tardes de María Zenobia, son sus interpretaciones de Chopin, y la carta que envía todos los días a Tucson, Atizona, y que comienza invariablemente; “Mi querida Juana, desde que te fuiste tan lejos en este pueblo ya no queda ninguna albina, y la verdad es que las echamos mucho de menos…”

CUANDO JULIO ROCA ERA…

Cuando Julio Roca era editor de “Diario del Caribe” de Ciénaga, un pequeño pueblecito perdido en la costa de Colombia, le contó a Juana lo siguiente:

Una vez un gringo aventurero resolvió fundar un cine en un minúsculo y remoto pueblecito del corazón del África. La noticia rodó como un incendio por los alrededores. El día de la inauguración, todos los leones de la zona llegaron a la entrada de la tolda donde funcionaba el cine. Porque los leones se habían dicho:

“—Vamos, que a lo mejor la película es de la Metro y ahí salimos en todas”.

Juana, quien también es gringa y extravagante, pensó solamente que los leones también tienen el pelo amarillo.



JUANA TIENE UNA AMIGA…

Juana tiene una amiga que vive en Bogotá y cuya principal distracción es comprar automóviles nuevos, desarmarlos enteramente y fabricar con las piezas hermosas y gigantescas flores de hierro. Estas flores, llamémoslas así, tienen las más variadas y extrañas formas pero por más que las tuercas dejen sus correspondientes pernos y los ejes anden solos sin el peso inútil de las ruedas y las balineras, siempre conservan una memoria, una imagen mecánica de lo que fueron antes. Y así se establece toda una analogía fantástica entre la flora que Feliza crea con su soplete de acetileno y sus tijeras de cortar hojalata, y los inmediatos antecesores que cumplen su inalterable función dentro de la rigidez de los bastidores de acero. Las reglas de esta analogía permiten las más remotas identidades y las más obvias no siempre son las verdaderas.

Por ejemplo: un carburador no habrá de convertirse necesariamente en una orquídea, a pesar de la aparente afinidad formal que reglamenta su diseño. O un ancho pistón con su biela de amplio ojo brillante no tendrá cabida, en razón de que al profano pueda parecerle un indestructible y venenoso hongo gris, en una de esas escenas bucólicas, sembradas de resorticos, dominadas por un movible árbol de levas, que Feliza construye bajo la combada sombra de un guardafango.

Pero hay sí paralelismos formales invariables. Esos pesados ramilletes obscenos apretados de guasas, espárragos y monstruosas puplillas, que se debaten inmóviles en abrazos amorosos, tienen un claro y definido antecedente en los diferenciales con su matemático vericueto de satélites, catalinas y dados. Y las pencas gráciles de los lirios que horadan la atmósfera gruesa de los museos con su doble filo de tétanus y de herrumbre, han florecido ya horizontalmente a lo largo de los muelles, nítidamente enjaezados unos encima de otros, en flaca y aplastada pirámide invertida por el peso y por los baches que tratan de amortiguar.

Lo único que Feliza no convierte en flores son las llantas de los

automóviles. Estas las bota, las descarta en un afán de hacer más sólidas, menos propensas al movimiento y al traslado sus girasoles de acero. Por esto Juana piensa que Feliza no es escultora sino jardinera.


FE LIZA

JUANA APRENDIÓ SUS PRIMERAS…

Juana aprendió sus primeras letras en la Biblia. No en la Cartilla de Baquero, ni en la Alegría de Leer, ni en los libros de Constancio C. Vigil. Esos vinieron después, con Billiken, El Peneca, Sandokan, Doc Savage. Pero en el comienzo fue la Biblia. La razón no es, viviendo en un pueblo tan católico como Ciénaga y viviendo exactamente detrás de la Casa Cural, de tipo religioso, como pueda creerse equivocadamente.

Que esto de aprender a leer en la Biblia haya deformado tan monstruosamente la imagen que una niña tan de buena familia como Juana, deba tener de lo que deba ser un dios, es otra cosa. Y que para Juana haya sido tan difícil, hasta el punto de que ya no piensa en eso y no se ha vuelto a ocupar del asunto, siquiera considerar la posibilidad de que Jehová, que de tan humano lo asociaba, y todavía lo asocia con el abuelo Sostenes, fuese el dios común y corriente, infalible, inhumano y etéreo, es comprensible si se tiene en cuenta que la Biblia en la cual ella aprendió a leer no contenía el Nuevo Testamento. Este fue agregado, como todos saben, mucho después, y es historia moderna prácticamente: filosofía, ética, apologética, religión pura, y no el montón de historias que van desde las más inocentes y elementales hasta las más enrevesadas y pornográficas; desde las más poéticas y líricas hasta las más realísticas y minuciosas descripciones de batallas, genealogías y censos .demográficos, que es el antiguo testamento. Pero decíamos que la razón para que Juana hubiera sido enseñada a leer en la Biblia y no en los libros convencionales no fue religiosa: fue, digámoslo de una vez, circunstancial: en la casa no había otro libro distinto. La Biblia de la casa de Juana, cuyo origen se debe remontar a alguno de los primeros gringos que llegaron con la United Fruit y que la dejó olvidada en el Hotel Sevilla y que seguramente fue vendida por el marica Anacreonte Hernández al dueño de la Librería Danón, quien no sabiendo qué hacer con ella se la regaló al abuelo de Juana porque “hay muchas cosas en este libro que parecen vainas suyas”, debió decirle tal vez. Juana cree que esa es la razón para que en su casa estuviera ese libro.

Y es que no hay otra explicación: de Bruselas no vino porque a) está en inglés y b) muchísimas veces oyó a su Mamá Zenobia decir, aunque sin mucho énfasis, “como esa niña siga leyendo ese libro no se va a sacar nada bueno de ella: se va a corromper”. No era tampoco que Mamá Zenobia hubiera leído, en materia religiosa, nada más avanzado que el Catecismo del Padre Astete y las partituras de las misas de Vivaldi, que no es que

fueran muy religiosas tampoco, sino que lo decía por pura intuición. Y además porque a Juana, ya a los siete años, le estaban creciendo mucho los senos. No se equivocó Mamá Zenobia.

Después de catorce años de leer continuamente y a toda hora la Biblia —a los tres años dijo, por primera vez, de memoria el versículo uno del Salmo primero del Rey Salomón— de haberse tomado la decisión de que ya no era posible que Juana siguiera sin usar ajustadores, puesto que al menor movimiento se saltaban afuera del corpiño unos senos inmensos y muy blancos, y de llegar a la preocupante conclusión de que el General Manuel Demetrio Morán no había encontrado ajustadores que le sirvieran a los senos de Juana, aunque con mucha acuciosidad y deleite había recorrido todas las tiendas femeninas de Bélgica, y cuando ya el problema parecía insoluble, a menos que se resolviera mandárselos a hacer sobre medida a la querida del médico, como lo hacían todas las muchachas que no podían traer su ropa de Bruselas, y esto debía discutirse ya a más espacio, llegó la solución: un día Juana se metió a puta.

Pero no hay que apresurarse a sacar conclusiones erróneas ni darle la razón a Mamá Zenobia muy a la ligera. Se ha dicho, porque hay constancias a montones, que Juana aprendió a leer en el Libro de los Salmos.

Lo que causa un poco de curiosidad es que revisando la manoseada pero bien cuidada Biblia que Juana usó durante diecisiete años se puede apreciar que hay anotados y clasificados por temas 7.932 pasajes, o frases, o alusiones remotas, o simples ideas, que son definitivamente eróticas.

Esta estadística de Juana rebasa en mucho la más completa estadística que se conozca sobre los temas del antiguo testamento. Es algo para meditar.

VEN ENSEGUIDA

“Ven enseguida, es Juana otra vez”. Oyó el sonido de una comunicación que se interrumpe precipitadamente. Esperó un momento, que continuaran las palabras, que siguiera la voz ya conocida y que llegara el final, ya conocido también. Colocó el teléfono en su sitio, como siempre, y se recostó de nuevo la revista abierta sobre el pecho desnudo, esperando. (Otra vez Juana. Hasta cuándo. Me visto y voy. El automóvil: hay que bajar hasta la estación y que lo llenen de gasolina. Entonces el temor que le pase algo en la carretera a Sabanilla, llena de huecos. Y llego. Y lo mismo. Otra vez Juana.

Deseaba que volviera a sonar el timbre ronco, asordinado por el montón de revistas sobre las cuales estaba colocado el teléfono, y que la voz de Ricardo le dijera “no es nada, ya pasó, no vengas”. Pero sabía que no sería así.

(Ahora me tengo que levantar. Me tengo que vestir y tengo que bajar con el carro hasta la estación y llenarlo de gasolina. Y luego manejar hasta Sabanilla. Y lo mismo. Otra vez Juana). Se levantó y, todavía esperando la otra llamada, demoró deliberadamente el comienzo del moverse ya con un propósito definido. Se apoyó en el borde de la cama y descansó los pies descalzos sobre las baldosas blancas y negras, una blanca y una negra, una blanca y una negra. (Qué vaina). Se echó bruscamente a través de la cama y con el mismo impulso, como si hubiera rebotado contra el larguero posterior, se enderezó y quedó de pies, frente al retrato de Regina. (No me gusta. No me gustó nunca. Si se cae otra vez se va a quedar en el suelo). Casi con el mismo movimiento presuroso caminó hacia el baño.

(No me afeito. Yo no me afeito). Se empapó la cara de agua y el olor del jabón verde, el mismo jabón, el mismo olor, lo hizo estornudar como siempre.

—(Se llaman quemaduras de barba.

—Lo siento, lo siento amor. Hoy me afeito.

—No, no te preocupes. No es nada. Mamá va a saber que me has estado besando.

Tenía los lados de la cara enrojecidos y la barbilla encostrada con unas costras gruesas, transparentes, endurecidas.

—Te arde?

—Un poco. No es nada.

—Por qué no me dijiste?

—No es nada.

Me pasó la mano por la cara. Sentía los pelos de la barba suaves, blandos, se doblaban a la presión de mi mano. Me gustaba.

—Hoy me afeito.

—Sí, es mejor.

Hacia una semana que estábamos en esta playa. Habíamos llegado el sábado en la tarde y hoy era sábado otra vez. Había cinco o seis casetas sucias y descuidadas y una especie de bar a la entrada, entre la casa de los dueños, que era imponente, metida entre un bosque de cocoteros y separada del negocio por una verja alta de vigas tejidas de alambre de púas. Las casetas se extendían, a pocos pasos del mar quieto y profundo, hasta la otra verja, también de vigas y alambres de púas, que entraba unos metros en el mar.

La playa permanecía solitaria en esta época del año. Eran los carnavales y aprovechando que toda actividad diferente a las fiestas se suspendía durante ocho días, arreglamos, venirnos a esta playa. Era nuestro primer viaje solos. Antes habíamos recorrido casi medio país, pero siempre los tres.

—Cuándo debemos volver?

—No se.

—Estás segura de que no debes volver antes del lunes?

—Puedo quedarme todo el tiempo que quiera: te lo he dicho varias veces: todo el tiempo que quieras.

—Nos vamos el lunes, temprano.

Pasábamos los días tirados en la playa o explorando los cerros agrestes, punteados de enormes cactus como los erizos verdosos que encontrábamos escondidos en las rocas de los acantilados, al extremo de la estrecha bahía. No hablábamos, no pensábamos. Era como una larga y deliciosa muerte. No había futuro ni pasado. En esa playa

deshabitada, orgullosos de nuestros cuerpos, plenamente vivos y desligados de todo lo que hasta entonces había sido nuestro, individualmente nuestro, descubrimos que nos queríamos muchísimo).

Cuando salió del baño, ya vestido pero todavía descalzo y se sentó en la cama a calzarse las cotizas azules, esperaba todavía que volviera a sonar el teléfono. En la puerta se palpó el bolsillo para saber si tenía las llaves, y, ya seguro de que el teléfono no sonaría otra vez, bajó las escaleras a grandes brincos, como si realmente tuviera algún interés en llegar pronto.

El trayecto a Sabanilla fue lo previsto: huecos llenos de agua fangosa, inevitables, que se desparramaba violentamente bajo el peso del automóvil para regresar luego, resbalando, hacia los bordes, como pequeños desfiladeros de asfalto, de las pocetas que a cada aguacero se hacen más grandes y profundas: el ruido quebrajoso (Se siente en los huesos) de los cangrejos, inevitables, que en esta época cruzan constantemente la carretera abandonada sin propósito alguno, como él.

(Hace unos años cuando la carretera estaba recién construida y la casa apenas era un proyecto se podía venir en menos de un cuarto de hora. Casi todas las tardes, cuando no tenía nada qué hacer, o aún teniendo muchísimo qué hacer, llamaba a Juana. Nos veníamos a estas playas de arena negra, sucias, casi imposibles de caminar, cubiertas de maderos podridos, todo oliendo a podrido, y nos quedábamos hasta cuando el jején lo invadía todo y la brisa y el sol ya no eran suficientes para contener las oleadas de insectos invisibles que se levantaban de los manglares.

—“Es una locura hacer una casa aquí Juana”

—“Por qué?”

—“Es que a ti no te pican los jejenes?”

—“Sí me pican; pero eso qué importa? ”

—“Bueno, como quieras, pero es la playa más fea del mundo”

—“A mí me gusta”

Y la conversación terminaba ahí).

La casa apareció sorpresivamente, sobre el borde del barranco pelado, entre los trupillos y los cáctus. (Pueden pasar millones de años, he podido llegar a este sitio un millón de veces: realmente creo que ya pasa del millón de veces: y nunca dejaré de sorprenderme). El arco de la entrada, muy estrecho, de piedra calichosa, con incrustaciones de

laca de diferentes colores, pequeñas conchas cuyo color dependía del vehículo que tarde o temprano tenía que tropezar al tomar la curva forzadísima, que no había forma de evitar, para entrar a la carretera que subía, desafiando toda lógica, casi recta hasta el tope del barranco. (Esta vez no rayo el carro). Entró despacio, no se atuvo al mecanismo de reflejos que gobierna acciones como el guiar un automóvil, se alzó del cojín apoyado en los pedales, aferradas las manos a la cabrilla, y miró la distancia entre el guarda-barro derecho y la piedra más saliente, se volvió, y cuando no estuvo seguro que había suficiente espacio entre el estribo izquierdo y el remate del arco, aceleró para iniciar la subida.

—(Hay muchos otros sitios mejores Juana.

—A mí me parece bien este.

—No te gustó Punta Canoas?

—No: en invierno es imposible llegar.



—Y Costa Verde?

—Mucho mosquito.

—Aquí hay más.

—Pero hay brisa.

—Y Salinas?

—Muy complicado.

—Muy complicado qué?

—Muy complicado todo.

Y la casa se hizo. Ricardo no dijo nada. Ni aún después de que regresó y resolvió quedarse a vivir en Sabanilla, todavía no dijo nada. Nunca le he oído decir, después de tantos años, si le gusta o no: si le parece bien vivir aquí, lejos de todo, todo el día con Juana. Y sobre todo, llamándome a las horas más inesperadas del día o de la noche para decirme siempre lo mismo: "ven enseguida, es Juana otra vez").

Entró por la cocina, como siempre, atravesó la habitación inmensa que servía de comedor, biblioteca, dormitorio, cuarto de coser, estadero de los niños, salió a la terraza y oyó el primer disparo. A través de las moreras que trepan de la playa hasta casi el borde del barranco vió al primer alcatraz caer como desflecado: no supo si cayó en el mar o en la maleza rala que cubre, en está época del año, la base del cerro. Antes que los otros se desbandaran en un desorden inusitado en estas aves tan lerdas y graciosas, oyó el segundo disparo cuando ya estaba en la mitad de la terraza, casi frente a la espalda de Ricardo, quien no se había dado cuenta de su llegada. (Pendejos alcatraces que siguen pasando por aquí). El otro alcatraz, que en su huida ya volaba al ras del mar, cayó sin gracia, apelotanado, como tropezándose con una ola, y quedó flotando, enchumbándose como un animal terrestre que no sabe nadar,se hundió por fin, asombrado, y también en desorden, como el resto de la bandada. (En un cuento de Hemingway alguien le rompe las alas a los albatros y los deja ahogarse: esto es peor. Porque el viejo lo hacía para acostarse con la mujer después). Al alzar el rifle nuevamente, ya los últimos alcatraces se habían desperdigado muy lejos hacia Las Bocas, Ricardo se dio cuenta de que había llegado. Quitó el cargador y chequeó la recámara, disparó en seco para distender el resorte y puso el rifle sobre la mesita.

(Ahora comenzaremos a hablar. Hablaremos hasta cuando tengamos que entrar porque los jejenes nos vuelven loco. Hablaremos de Juana: siempre lo mismo. Juana saldrá de su cuarto. Hablaremos todavía unas horas más. Yo no me quedo a comer. Esta vez no me quedo a comer).

OTRA VEZ JUANA. FINAL

Ya comenzaba a oscurecer cuando Ricardo dijo: “Quieres que llame a Juana? Pero no había apremio en su voz: lo dijo simplemente, como por pura rutina. (Para que? Para qué otra vez?) No insistió. Hablaron un poco más: pero no de Juana: No fue mencionada sino una sola vez, y eso para preguntar Ricardo si quería que la llamara. (Todo ha sido distinto. Parece que la cosa no va a ser tan grave hoy). Se despidió y bajó la pendiente y tomó la curva como tantas veces, tropezando primero el guardabarro derecho y luego el estribo. Sin esquivar los huecos ni los huevos ni los sapos, regresó a Barranquilla. (Lo dejo en la bomba para que lo laven mañana temprano). Caminó sin prisa, tranquilo, sin siquiera encender el cigarrillo que había comenzado a fumar al abrir la guantera para sacar el revólver.

(Si hay que volver a salir tengo la excusa de que el carro está en la estación). La luz de la escalera estaba encendida. Abrió la puerta: hasta la lámpara de la mesa donde estaba la máquina de escribir estaba encendida. (Por qué si es domingo?) La luz del baño se le vino encima cuando entró a su cuarto: entonces vio a Juana: despatarrada, tirada sin gracia sobre la cama, la sangre ya seca, como una costra inmensa y gruesa pegada a la blusa y a los pantalones y a la sábana y a la almohada. El teléfono comenzó a sonar. (Esta vez no contesto). Y siguió mirando a Juana.



DESPUÉS DE MEDITARLO

Después de meditarlo mucho Juana accedió a fijar la fecha para la boda.

“El 20 de noviembre”, dijo Juana. Dick aceptó de inmediato: había estado esperando esta decisión por más de dos años.

Juana escogió su vestido blanco, corto, sin cola y sin velo. “Pareces una garcipola”, le dijo Isabel al salir para la Iglesia, “con ese vestido tan corto y esas patas tan flacas”.

El cabello, dorado y largo, simplemente se lo recogió en un apresurado moño sobre la cabeza. A cualquiera si la hubiera visto en Ciénaga recorrer la calle bajo los arcos nupciales, de la casa grande a la Iglesia, le hubiera parecido bonita.

Juana ni se había mirado siquiera en el gran espejo rodeado de figuritas austríacas que cubría media pared de su cuarto.

Al salir, detenida en el atrio, ya cansada, miró el templete como un gran pudín de bodas en la mitad de la plaza, y sin saber por qué se acordó de Lucrecia y del año 510 antes de Cristo. Sin mirar a Dick, como descubriendo el templete por primera vez, le dijo a Dick que ya se separaba de su lado: “Tú sabes que yo estoy rota, verdad? ”

Como ella subió al coche con la madre de Dick y éste se perdió en el tumulto de amigos que lo felicitaban, no puda saber si él dijo algo, o si cuando le soltó el brazo la mano extendida y enguantada de gris perla que se quedó un momento rígida era la de Dick o la de uno de sus amigos.

Diez minutos después, mientras se cambiaba de ropa en el cuarto del Padre, pues el resto de la casa grande estaba llena de mesas y de guirnaldas blancas de papel crespón, Juana recordó prodigiosamente la opera de Britten. Se miró en el pequeño espejo del aguamanil del Padre, que sólo reflejaba sus amplios senos contenidos por el ajustador blanco de encaje. Tuvo que agacharse para verse la cara. Miró alrededor del cuarto las cosas ya conocidas y supo el sitio de cada

cosa. Cuando iba a ponerse el vestido de viaje pensó: “Aunque es casi imposible que Dick conozca la opera de Britten, y si por casualidad la ha oído alguna vez estoy perfectamente segura de que no recordará nunca el verso, pero sería muy aburrido correr ese riesgo”. Entonces volvió a poner el vestido de viaje sobre la cama sobria del Padre, caminó hacia el armario, abrió la tercera gaveta, sacó el revolver pequeño y se pegó un tiro en la cabeza, aún sin haberse soltado el cabello.



BARRANQUILLA EN DOMINGO…

Barranquilla en domingo, vacía, quieta, desolada. Graderías inconclusas del Estadio de Fútbol, vacías. Grito del Negro Perea: Goooooooooool!!

Interior: Habitación típica de una gringa. Retratos de Kennedy y Nixon.

El grito entra al cuarto. La gringa se despierta. Está desnuda entre las sábanas.

Corte al balcón: pote de Avena Quaker, lleno de dardos.

Desde el balcón se ven las graderías del estadio llenas de gente.

Corte: la gringa en la Calle de las Vacas.

Tienda donde la gringa (Juana) compra la cerbatana.

Corte: la gringa en un bus de Usiacurí.

Usiacurí: Cuerpos de Paz. Celebración de un "auto sacramental" en el Atrio de la Iglesia. Música de rock. Maricones bailando. Celebración del 4 de Julio.

Corte a Nixon firmando documentos ante un mapa de Colombia.

Corte a un Zeppelin sobre Ciénaga.

Bajan Juana, el Barón de Humboldt y Fray Bartolomé de las Casas.

La Charada: la lechuza, primer animal de la Charada. Juana lee la historia a las muchachitas.

Corte al Muelle de Puerto Colombia. Barquito de Ciénaga llega al muelle con Juana, Humboldt y Las Casas. Pifia los está esperando en el muelle con el "Herbario Secreto".

Corte al Hotel del Prado: a Juana no la dejan inscribirse en la recepción.

Aparece Dick y se lleva a Juana a la casa de los Cuerpos de Paz.

El Barón se inscribe en el Hotel y sale al Carnaval.

El Barón se le pierde a Pifia.

Pifia se queda con el herbario y lo lleva donde Yezid. No saben que hacer con el herbario. Lo abren: esta lleno de marihuana. La prenden. Miércoles de Ceniza: Matarratones. Humboldt disfrazado, recogiendo hojas. La Enciclopedia Británica. Humboldt esperando un barco en el Muelle.

Ciénaga: Corte abrupto a las cinco de la mañana. Juana vestida de novia sale de la Casa Grande hacia la iglesia del pueblo vacío.


A C



ÁLVARO CEPEDA SAMUDIO (Barranquilla, 30 de marzo de 1926–Nueva York, 12 de octubre de 1972). Fue un escritor y periodista colombiano.

Obras: *Todos estábamos a la espera*, 1954; *La casa grande*, 1962; *Los cuentos de Juana*, 1972. Recopilación de notas periodísticas entre 1944 y 1955, *En el margen de la ruta (periodismo juvenil)*, 1985 por Jacques Gilard.